

11. internationales forum des jungen films

berlin
14. 2. – 24. 2.
1981

25

RETROSPEKTIVE MANOEL DE OLIVEIRA

Douro, faina fluvial (Harte Arbeit am Fluß Douro)
1931, 18 Minuten

Aniki-Bóbo 1942, 70 Minuten

O pintor e a cidade (Der Maler und die Stadt) 1956,
30 Minuten

O pão (Das Brot) 1959, 24 Minuten

O acto da primavera (Der Leidensweg Jesu in Curalha)
1963, 90 Minuten

A caca (Die Jagd) 1964 20 Minuten

As pinturas de meu irmão Julio (Die Bilder meines
Bruders Julio) 1965, 15 Minuten

O passado e o presente (Vergangenheit und Gegenwart)
1971, 102 bzw. 115 Minuten

Benilde ou a Virgem Mae (Benilde, Jungfrau und Mutter)
1974, 112 Minuten

Amor de perdição (Das Verhängnis der Liebe) 1978
260 Minuten

DOURO, FAINA FLUVIAL

Harte Arbeit am Fluß Douro

| | |
|-------------------------------|--|
| Land | Portugal 1931 |
| Produktion, Regie, Schnitt | Manoel de Oliveira |
| Kamera | António Mendes |
| Musik | Luis de Freitas Branco |
| Ton | Fernando Vernalde y Eder, Luis V. Frazão |
| Uraufführung | Als Stummfilm am 21. 9. 1931, als Tonfilm am 8. 8. 1934, Lissabon |
| Format | 35 mm, schwarz-weiß |
| Länge | 18 Minuten |

Inhalt

Dieser Dokumentarfilm beschreibt die täglichen Vorgänge am rechten Ufer des Douro-Flusses, da, wo er die Stadt Porto durchfließt: der Verkehr, das Beladen und Ausladen der Schiffe, der Fluß und seine Umgebung, die Brücke, die Stadtviertel, wo die arbeitende Bevölkerung wohnt, die durch die Arbeit am Fluß ihren Unterhalt verdient.

Henrique Alves Costa über DOURO, FAINA FLUVIAL

„Irgendwann im Jahre 1930 lieh sich Manoel de Oliveira Geld und kaufte eine einfache tragbare 35-mm-Kamera (Kinamo), zum Aufziehen und für 30 m Film. Er hatte beschlossen, seinen ersten Film zu drehen, nachdem er sich lange genug mit dem Stoff beschäftigt hatte: der Fluß, die Brücke, die Arbeit am Fluß, die alten Viertel Portos faszinierten ihn. Er schrieb ein mit viel Sorgfalt durchdachtes Exposé, um den Film, den er in sich brodeln und entstehen fühlte, erst einmal auf dem Papier 'festzuhalten'.

Den entscheidenden Anstoß hatte er von einem Film Ruttmanns bekommen: *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, aber das Erstaunlichste ist, daß in dem Film, den Oliveira dann schließlich machte, nicht der geringste Einfluß Ruttmanns zu spüren ist.

DOURO, FAINA FLUVIAL wurde nach und nach gedreht. Manoel de Oliveira hatte António Mendes - von Beruf Buchhalter und leidenschaftlich an der Fotografie interessiert - gebeten, die Kameraführung zu übernehmen. Es war eine echte Amateurarbeit, denn António Mendes nahm zum ersten Mal eine Kamera in die Hand. Trotzdem wurde schnell deutlich, daß er einer der besten Kameramänner des portugiesischen Films war. (...) António Mendes entwickelte auch dank seiner Kenntnisse aus der Fotografie den größten Teil des Negativmaterials, wobei ihm nur die primitivsten Mittel in einer Zweigfirma der Oliveiras zur Verfügung standen. (...)

Nachdem ein Großteil des gefilmten Materials entwickelt worden war, stellte sich bald heraus, daß das nicht mit dem ganzen Film so gemacht werden konnte. Deswegen wandte sich Manoel de Oliveira an ein Labor in Lissabon. Hier sah António Lopes Ribeiro den Film. Man schrieb das Jahr 1931. In Lissabon sollte der 'V. Internationale Kongreß der Kritik' stattfinden und Lopes Ribeiro war beauftragt worden, während dieses Kongresses portugiesische Filme vorzustellen. (...) Er überredete Oliveira, die Arbeiten an dem Film so schnell wie möglich abzuschließen, damit er noch in das Programm des Kongresses mit aufgenommen werden könnte.

Mittlerweile hatte sich schon der Tonfilm durchgesetzt. DOURO... war noch ein Stummfilm, und so wurde er auch auf dem Kongreß als Vorfilm zu Leitao des Barros' *A Severa* aufgeführt.

Diese Erstaufführung wurde ein Skandal. Zur Überraschung der ausländischen Gäste machten sich die portugiesischen Zuschauer über den Film lustig. Die Vorführung endete mit einem lauten Pfeifkonzert und tosendem Trampeln. Pirandello, der auch an diesem Kongreß teilnahm, fragte verblüfft, ob es in Portugal üblich sei, pfeifend und trampelnd zu applaudieren ... Noch auf der Straße nach der Aufführung erregten sich die Gemüter vieler portugiesischer Zuschauer und vieler portugiesischer Kritiker (!): „Wie konnte man es wagen, solch einen Film zu zeigen und noch dazu, vor ausländischen Zuschauern! ... Rußgeschwärtzte Frauengesichter, die auf ihren Köpfen Kohle befördern ... und die Gassen Portos ... und die zerfallenden Häuser in Barredo ... Was für eine Schande!“ Keiner (...) hatte begriffen, daß er der Vorführung des ersten Meisterwerks des portugiesischen Films beigewohnt hatte, einem Meisterwerk, das vergleichbar war mit den besten und fortgeschrittensten Filmen Europas!

Unter den Ausländern dauerte es nicht lange, bis der erste - der angesehene französische Kritiker Enile Vuillermoz - im 'Temps' einen Artikel veröffentlichte, in dem er sich in den enthusiastischsten Worten über den Film äußerte. In Portugal war es Avelino de Almeida, der danach fast ängstlich gegen die nationale Flut der Empörung ankämpfte. Und José Régio in der Zeitschrift 'Presença'

und Adolfo Casais Monteiro in der Zeitschrift 'Movimento'. Den beiden letzteren und einem halben Dutzend anderer Freunde hatte Manoel de Oliveira halb belustigt und halb entmutigt seinen Film nach der Lissabonner Aufführung gezeigt. Sie waren damals die einzigen, die ihn bestärkten, weiter zu machen.

Öffentlich wurde DOURO, FAINA FLUVIAL schließlich 1934 gezeigt, als Vorfilm zu *Gado bravo* und mit der Zustimmung H. da Costas'. Bei der Vertonung wurden Rhythmus und Schnitt leicht geändert und einige Passagen wurden ganz herausgenommen. So wurde der Film dann auch in Porto im 'São João' gezeigt, wo er den ersten spontanen herzlichen Beifall bekam. Und während die Zeiten vorübergingen, blieb DOURO, FAINA FLUVIAL, was immer nur wirklichen Kunstwerken möglich ist. Noch heute ist DOURO, FAINA FLUVIAL die Visitenkarte des portugiesischen Films, wo immer dieser sich vorstellt."

Enquadramento, Porto, Nr. 3, Dezember 1972

Interview mit Manoel de Oliveira über DOURO, FAINA FLUVIAL

Von Joel Magny

Frage: Wie war 1930, als Sie Ihren ersten Film drehten, die Situation des portugiesischen Kinos?

Manoel de Oliveira: Es gab damals schon einige portugiesische Filmemacher wie Leitão de Barros oder Jorge Brum de Canto. Ich wohnte in Lissabon, wo eine kleine Bewegung bestand, die an das Hollywood-Kino anzuknüpfen suchte. Aber in Porto, wo ich später hinzog, gab es seit ungefähr 1917 die 'Invicta Film', eine Produktionsfirma, die ein Studio und ein Kopierwerk besaß. Ihre Tätigkeit währte bis 1924. Ein französischer Regisseur, Georges Pallu, hatte dort zahlreiche Filme gedreht, sein erster entstand 1921 und hieß *Amor de perdição* (Das Verhängnis der Liebe). Aber 1930 war von dieser kleinen filmischen Tradition nur noch eine Gruppe von Filmliebhabern und Intellektuellen übrig geblieben, die sich für Film interessierten und mit denen ich mich verbunden fühlte. So habe ich versucht, meinen ersten Dokumentarfilm zusammen mit einem befreundeten Photographen zu drehen, António Mendes, der auch zum ersten Mal im Film tätig war.

Frage: Was für Filme konnte man damals in Portugal sehen?

Manoel de Oliveira: Ich fing an, regelmäßig ins Kino zu gehen, als ich neun oder zehn Jahre alt war. Ich sah die Filme von Max Linder oder Chaplin. Dann sah ich in Porto die neuen europäischen Filme, die von L'Herbier zum Beispiel, die deutschen expressionistischen Filme, die Amerikaner, und auch die ersten sowjetischen Filme, denn die Zensur war noch nicht so hart, wie sie später werden sollte. Später entdeckte ich die Filme von Carné, Renoir, Bunuel, den Neorealismus. Und dann hat es Henri Langlois mir ermöglicht, die frühen Filme von Bunuel, Dulac und anderen kennen zu lernen, die ich in Portugal nicht sehen konnte. Gleichzeitig führte ich viele Diskussionen mit meinen Freunden über Filme, ich las Kritiken, ausländische Zeitschriften, einige Bücher ...

Frage: War DOURO ein Film, der nach handwerklichen Methoden hergestellt wurde?

Manoel de Oliveira: Ausgesprochen. Ich kaufte eine Kamera mit Federlaufwerk und drei Objektiven, und zusammen mit António Mendes, der in einer Bank arbeitete, haben wir in unserer Freizeit den Film gedreht. Wir improvisierten auch ein Laboratorium unter einem Treppenabsatz, um die ersten Rollen zu entwickeln, die Montage nahmen wir der Einfachheit halber gleich im Negativ vor, aus Gründen der Sparsamkeit. Später haben wir dann etwas professioneller gearbeitet, insbesondere bei den langen Einstellungen, die wir nicht verderben wollten, denn unsere Entwicklungskästen waren zu klein.

Frage: Hatten Sie damals die ersten Filme von Joris Ivens oder Berlin, die Sinfonie der Großstadt von Ruttmann gesehen?

Manoel de Oliveira: Ich hatte den Film von Ruttmann gesehen, der mir die Anregung gab, selbst Dokumentarfilme zu drehen, und ich habe in DOURO die Struktur dieses Films wiederholt.

Frage: Wie haben Sie die formale Arbeit und den sozialen Aspekt des Films in Übereinstimmung gebracht?

Manoel de Oliveira: Ich bin von der Idee eines Zusammenhangs zwischen der Arbeit der Menschen und ihrer Umgebung ausgegangen. Die Brücke in Porto ist sehr wichtig. Es gibt drei verschiedene Kommunikationssysteme, die den Fluß überspannen. Da sind einmal die Schiffe. Dann eine weitere Brücke, die man auch im Film sieht, die Wasserleitungen trägt und die das Leben der Stadt schon verändert hat. Schließlich die eiserne Eisenbahnbrücke, die von Eiffel entworfen wurde. Diese drei Elemente haben mich bei dieser filmischen Übung geleitet und ergeben die Struktur des Films.

Cinéma 80, Nr. 255, Paris, März 1980

Urteile

DOURO, FAINA FLUVIAL steht in einer zugleich dokumentarischen und experimentellen Strömung, wo die Suche nach der verfeinerten und strengen ästhetischen Form keineswegs als Widerspruch zur Beobachtung der Realität empfunden wird, auch nicht der sozialen Realität ... Oliveira ist ein handwerklicher und einsamer Filmemacher (DOURO steht deutlich außerhalb der kleinen portugiesischen Filmindustrie). Er inspiriert sich von einer avantgardistischen, aber nicht ausgesprochen formalistischen Strömung. Sein Blick auf die soziale Realität ist nicht reine Konstatierung, keine Registrierung des Anscheins der Dinge. Was ihn vor allem zu interessieren scheint, das ist die Möglichkeit, durch formale Anstrengung (besonders durch die Montage, aber nicht allein, denn die Komposition, die Wahl der Ausschnitte und der Rhythmus sind ebenfalls wesentlich) zu einer Erklärung und Deutung der Erscheinungen kommen zu können. Aber im Unterschied zu Wertow geht es Oliveira nicht um eine 'kommunistische Entzifferung der Welt'. Er spielt nicht mit der Opposition zwischen Einstellungen (oder nur selten und nicht immer in der gleichen Weise), sondern mit ihrer Entsprechung und Verkettung. Der Rhythmus ist nicht einer des Zerbrechens, sondern der Vereinigung ...

Cinéma 80, a.a.O.

*

Dieser Dokumentarfilm ohne Worte erinnert in seiner Verwendung der Unschärfen und der Wasser-Bilder in einigen kurzen Passagen an Jean Epstein, durch die Kunst, Bilder aus Industrie-Bauten zu komponieren an die ersten Filme von Joris Ivens, aber vor allem durch die klare Gegenüberstellung der Themen und den Überraschungseffekt bestimmter Bilder an Vigos *A propos de Nice*. Ob es damals (1931) Einflüsse oder Begegnungen gab, zählt heute wenig ...

Jean-Claude Biette, Cahiers du Cinéma, Nr. 175, 1966

ANIKI-BOBO

| | |
|------------------|--|
| Land | Portugal 1942 |
| Produktion | António Lopes Ribeiro, Manoel de Oliveira |
| Regie | Manoel de Oliveira |
| Dialoge | Manoel de Oliveira, Manuel Matos, António Lopes Ribeiro und Nascimento Fernandes |
| Kamera | António Mendes |
| Kameraassistentz | Perdigão Queiroga |
| Regieassistentz | Manuel Guimarães |
| Musik | Jaime Silva Filho |
| Gedichte | Alberto de Serpa |
| Ton | Sousa Santos |

| | |
|----------------------|------------------|
| Bauten | José Porto |
| Masken/Kostüme | António Vilar |
| Schnitt | Vieira de Sousa |
| Studio | TOBIS-Portuguesa |
| Produktionsassistent | Fernando Garcia |

Darsteller

Nascimento Fernandes, Vital dos Santos, António Palma, Armando Pedro, Horácio Silva, Fernanda Matos, António Santos, António Moraes Soares, Feliciano David, Manuel de Sousa, António Pereira, Rafael Mota, Américo Botelho und Manuel de Azevedo

Uraufführung 18. 12. 1942, Lissabon

Format 35 mm, schwarz-weiß

Länge 70 Minuten

'Aniki-Bobo' könnte man auf französisch mit 'Ans-tram-gram' oder auf deutsch mit 'Enemenemu' übersetzen. Es handelt sich nämlich um den Anfang eines Kinderverses, mit dessen Hilfe ohne Diskussion festgelegt wird, wer die Räuber und wer die Gendarmen sind ...

Dieser Kindervers führt einen mitten hinein in das kindliche Universum, sein grünes Paradies, seine erste Liebe, seine Herausforderungen, seine wilden Rivalitäten. Ein vielseitiges Universum, das sich kaum ändert, wenn man den Rahmen wechselt, denn die gleichen Träume, die gleiche Hilflosigkeit, der gleiche Wagemut und die gleiche Angst, die gleiche Großzügigkeit und die gleiche Berechnung, die gleichen köstlichen Spiele finden sich bei den Kleinen aller Klimazonen und aller Sprachen. Die Kinder von ANIKI-BOBO sind Portugiesen. Sie leben in Porto, der alten Stadt am Ufer des Douro, dem Fluß des Reichtums und der Anstrengung, der Goldkörnerchen mit sich schwemmt, auf dem Boote mit Portwein, unzählige Schiffe und Lastkähne verkehren. An seinen steilen Ufern stehen die Wohnviertel: laut und pittoresk, wo tausende Handwerker tätig sind, wo die Kinder arm, aber frei und abenteuerlich leben.

Informationsblatt des Instituto Portugues de Cinema

Henrique Alves Costa über ANIKI-BOBO

„Nach so vielen schlechten Jahren wird 1941 ein gutes Jahr. António Lopes Ribeiro hatte eine Produktionsfirma gegründet (Krieg und Tonfilm schienen einen Aufschwung des portugiesischen Films zu begünstigen), er gab Manoel de Oliveira die Möglichkeit, ANIKI-BOBO zu drehen, eine Geschichte, die Manoel im Jahr zuvor nach einem Märchen von Rodrigues de Freitas ('Meninos Milionários') für die Zeitschrift 'Presença' geschrieben hatte. Drehbuch und Titel des Films wurden dreimal geändert: zuerst sollte der Film *Corações pequeninos* (Ganz kleine Herzen) heißen, später *Gente miuda* (Junge Menschen), endlich einigte man sich auf ANIKI-BOBO. Obwohl die Handlung des Films nicht in Porto spielt, sondern in irgendeiner Stadt an einem Fluß, die Manoel sich ausgedacht hatte, mit Straßen, Plätzen, Winkeln und Kais wie in den Stadtvierteln am Fluß von Porto und Candal in Vila Nova de Gaia, wurden die Außenaufnahmen doch fast ausschließlich in Porto gedreht. Fertiggestellt konnte der Film erst 1942 werden.

Das Publikum ließ sich jedoch von dem poetischen Realismus des Films nicht so begeistern, wie man vermutet hatte. Einige Kritiker der damaligen Zeit reagierten sogar mit ziemlichem Unverständnis. Selbst Oliveira nahestehende Freunde, die immer seine anspruchsvollsten Kritiker waren, machten Einwände. Erst sehr viel später sollten Wert und Bedeutung dieses Films einmütig an-

erkannt werden. Rui Grácio schrieb damals: „Im Mittelpunkt des von Manoel de Oliveira geschaffenen Films steht eine Liebesgeschichte zwischen Kindern, in der Elemente zum Ausdruck kommen, die Teil der psychischen Erfahrung von Kindern dieses Alters und dieses sozialen Milieus sind: die Langeweile, Resultat eines veralteten und immer noch herrschenden Schulsystems; die Angst vor der Polizei; die Märchen, die vom Geheimnis des Todes erzählen; das Räuber- und Gendarm-Spiel; das immer wieder neue Schauspiel eines vorbeifahrenden Zuges. Auf die wirklichen Probleme der Kinder wird nicht eingegangen. Eine schwierige Aufgabe! Aber der Mut des Filmemachers ist zu loben, der immer noch gegen das Unverständnis eines Publikums kämpfen muß, das wenig geneigt ist, kindliche Unbefangenheit und Poesie an sich heranzulassen ... Ich weiß eigentlich gar nicht, ob Manoel de Oliveira wirklich etwas Poetisches schaffen wollte, aber daß der Film poetisch ist, das kann niemand bezweifeln. Ausgerüstet mit einem natürlichen Sinn für den filmisch-ästhetischen Wert der Menschen und Dinge, erreicht Manoel de Oliveira manchmal Momente hohen filmischen Niveaus. Man spürt, wie er den pittoresken Landschaftskult eines billigen Aquarells durch einen intelligenten und sparsamen Gebrauch der plastischen Werte des Flusses und seiner Niederungen ersetzt. Und wie jeder wirkliche Künstler interessiert er sich mehr für die menschliche als für die natürliche Landschaft.“

Trotz seiner äußersten Einfachheit war das Thema des Films Gegenstand zahlreicher Einwände, lange bevor die Dreharbeiten begannen, und Manoel mußte mit viel Geduld und Hartnäckigkeit seine Geschichte gegen Änderungsvorschläge verteidigen, zu denen man ihn zu überreden versuchte: die einen wollten, daß während des Schulunterrichts Vasco da Gama oder Heinrich der Seefahrer kritisiert würden; andere waren nicht damit einverstanden, daß Kinder nachts Räuber und Gendarm spielten; und wieder andere lehnten die Szene über den Dächern ab, als Carlitos Terezinha die Puppe bringt: sie sei unwahrscheinlich. Bei der Kritik an der Sequenz der Dächerszene konnte der Regisseur sicherlich ein heimliches Lachen nicht unterdrücken, denn sie stellte nichts anderes als die Variante einer wahren Begebenheit dar, deren Held er als Junge selbst gewesen war ...

Aber Schlimmeres schrieben andere Kritiker. In der Zeitung 'Cidade de Tomar' (24. 1. 1943) erschienen folgende Ungeheuerlichkeiten: „Der Streifen ist eine schändliche Falle für die Unschuld unserer Kinder und für die Kurzsichtigkeit der Eltern. Er ist eine einzige Scheußlichkeit.“ Eine ziemlich schwerfällige Denkungsart läßt auch Fernando Fragoso erkennen, wenn er am 7.1.1943 in 'Vida Mundial' schreibt: „Was mich angeht, so hielt ich die Geschichte von ANIKI-BOBO von Anfang an für unrentabel und für zu poetisch, um mehr Menschen anzuziehen, was Kino eigentlich könnte. Wir versuchten, Manoel de Oliveira zu überzeugen, daß seiner Geschichte menschliche Wirklichkeit mangle und daß eine andere Entwicklung, in der Kinder für eine gute Tat zusammenkämen, helfen könnte, den Eindruck der 'Dead-End-Kids' aus Porto zu verlieren, was vorteilhaft für diesen Film und für eine konstruktive Handlung wäre, die der portugiesische Film nicht aus den Augen verlieren sollte. Dieser Rat ist umso wichtiger, als es sich hier um das sogenannte 'seriöse Kino' handelt, also um Kino als Kunst und um der Kunst willen.“

Enquadramento, a.a.O.

Serge Daney :

ANIKI-BOBO, ein wenig bekannter und selten gesehener Film, wurde von Georges Sadoul entdeckt, der in diesem Film so etwas wie die von Italien unabhängige Vorwegnahme des Neorealismus erblickte. 1977 würde man eher denken, daß, wenn es eine Treue des Regisseurs gegenüber sich selbst gibt, man sie weniger in Oliveiras Vorliebe für Realismus suchen sollte, ob dieser nun 'neo' ist oder nicht, oder in der Vorliebe für eine bestimmte Art von Personen und Milieu, sondern in einer *Struktur der Besessenheit*, die in allen seinen Filmen nachzuweisen ist und die sich durch das Thema der vermiedenen Katastrophe vermittelt (wie ich es nennen würde). Daß diese Katastrophe eine sexuelle Natur hat, beweisen die neueren Filme auf deutlichere Weise (ohne daß sie deshalb überzeugender sind).

ANIKI-BOBO zeigt eine Gruppe von Kindern in den Straßen einer Stadt, die Porto ähnelt, deren Kriegsruß 'Aniki-bóbo' lautet. Da ist ein Anführer (Eduardinho), der schon ein kleiner Erwachsener ist, sowie ein anderer Junge (Carlitos), blond und sensibel: der Held. Die beiden rivalisieren um die Gunst von Terezinha, das einzige Mädchen der Gruppe. Der erste bedient sich dazu eines Drachens, der andere entwendet aus dem Schaufenster eines Krämers (des Ladens der Versuchung) eine Puppe, die er Terezinha gibt (und die sie beide in einer wunderbaren Szene lange betrachtet hatten). Später gibt es eine Prügelei, Carlitos wirft sich vorwärts, um seinen Rivalen ins Leere zu stoßen; in diesem Augenblick stürzt dieser aber *von selbst* vom Hügel (obsessionell ist diese Verwirklichung des Begehrens ohne eigentliche Handlung, man vergleiche mit *Archibald de la Cruz* von Bunuel). Er fällt (tot? verletzt? bewegungslos? Man erfährt es erst viel später) einige Zentimeter von einem Eisenbahngleis nieder, wo gerade ein Zug vorbeifährt. Am Ende des Films (als alles wieder in Ordnung ist) entfernen sich Carlitos und Terezinha, sie rahmen, als ob es ihr Kind sei, die Puppe ein, indem jeder von ihnen sie bei der Hand faßt.

Was in diesem Film von 1942 auffällt, das ist die Deutlichkeit seiner Parteinahme. Ich sehe hier zwei Motive: 1. sind die Eltern absichtlich aus der Geschichte eliminiert. Erwachsene treten nur einzeln auf, sie erscheinen als Ausnahmewesen. 2. die Kinder erleben Dramen von Erwachsenen und spielen auch wie sie. Es gibt (wie bei MacCary) so etwas wie eine konstante Verleugnung des Werks im Film: *ich weiß wohl* (daß es Kinder sind), *aber dennoch* (und wenn sie sexuell entwickelt wären?). Die vermiedene Katastrophe, das ist die phallische Bedrohung, dargestellt von Eduardinho (der Zug, der vorbeifährt). Der Sieg von Carlitos ist alle andere als eine Rückkehr zur elterlichen Ordnung (oder seine Vorwegnahme), er ist vielmehr seine Simulierung, die schon weiter geht als Spott.

Serge Daney, Cahiers du Cinéma, Paris, Nr. 276 (1977)

O PINTOR E A CIDADE

Der Maler und die Stadt

Land Portugal 1956
Produktion Manoel de Oliveira

Regie, Buch, Kamera, Schnitt Manoel de Oliveira

Musik Pater Luís Rodrigues, Gemischter Chor und Sänger des Gesangvereins von Porto unter der Leitung von Virgílio Pereira

Ton Alfredo Pimentel, Joaquim Amaral

Regieassistent António F. Lopes Fernandes

Studio Tobis-Portuguesa

Darsteller Der Maler António Cruz und die Menschen der Stadt Porto

Die Bilder stammen von António Cruz. Die traditionellen Motive der Stadt Porto wurden von Rebelo Bonito ausgewählt.

Uraufführung 27. 11. 1956

Format 35 mm, Farbe

Länge 30 Minuten

Inhalt

Dieser Film ist ein Dokumentarfilm über die Stadt Porto, gespiegelt in den Aquarellen des Malers António Cruz. Der Maler verläßt sein Atelier und geht durch die Stadt. Diese wird in ihren verschiedenen Aspekten gezeigt, wobei Szenen aus der Wirklichkeit mit Aquarellen abwechseln, die uns eine persönliche Vision des Malers vermitteln.

Henrique Alves Costa über den Film

1955 begibt sich Manoel de Oliveira in die Bundesrepublik, um die neue Farbfilmtechnik zu studieren, kauft Material, fährt zurück nach Porto und beginnt einen neuen Film über die Stadt zu drehen, allein und mit seinem eigenen Geld. Er selbst führt die Kamera. Das hilft ihm, sich wieder auf das Filmen einzustellen und seine technischen Fähigkeiten zu üben. So entsteht aus dem Stegreif O PINTOR E A CIDADE, ein Dokumentarfilm, der 1956 fertig wird.

In diesem (nicht ganz gelungenen) 30minütigen Film sind Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, Himmel und Hölle eng verflochten, zugleich aber auch Gegensätze. Wie eine Knospe bricht die Zukunft plötzlich aus der Gegenwart hervor. Ein erstes Anzeichen – wie eine Vorankündigung – dieses Aufbruchs ist das völlig allein stehende, ungewöhnliche Bild eines riesigen Zementbaugerüsts. Gleich danach werden plötzlich schnelle und kontrastierende Aufnahmen moderner bunter geometrischer Fassaden in traditionelle Bilder Portos eingeblendet. Die unaufhaltsame Kraft des Fortschritts durchbricht mit heftigen Explosionen die Strenge der alten Stadt. Aber da ist auch die sehnsuchtsvolle Beschwörung der Vergangenheit, die poetische Erinnerung an die 'Belle Epoque' in den Bildern der Musiktribünen, des Abmarsches der Kavallerie in Gala-Uniformen, der Menschen, die die Blaskonzerte in den Parks hören. Doch diese Pause dauert nicht lange, die Zeit kommt wieder ins Spiel. Der Mensch, Sklave seiner täglichen Bedürfnisse, setzt seinen Weg fort, Menschen gehen in eine Fabrik. Dieser Gedanke an den Tag, immer wieder auftauchend, ist verknüpft mit dem Gedanken an eine Kraft, die die Schritte der Menschen lenkt und bestimmt. Besonders deutlich wird dieser Gedanke in der Sequenz der 'Fußgängerwege'. Nachdem der Polizist ein Zeichen gegeben hat, überqueren die Menschen die Straße. Verschlössen dem gegenüber, was sie umgibt, gehen sie konzentriert ihren eigenen Sorgen nach. Sie warten ... sie gehen ... sie warten ... sie gehen. Wieder und immer wieder. Eingblendete Bilder – Heinrich der Seefahrer, der auf das Meer zeigt, Don Pedro IV., der die Urkunde in der Hand hält, Maria da Fonte, die die Fahne des Landes trägt –, während gleichzeitig das Geräusch rhythmischer Schritte den normalen Straßenlärm dämpft, diese Bilder wirken wie eine ironische, aber auch symbolische Anerkennung der implizierten Tatsache: die Menschen werden wie Spielbälle behandelt: 'Geht hierhin – geht dorthin. Jetzt überquert die Straße!' Es gibt Determinanten, die den Menschen dazu veranlassen, immer wieder 'die Straße zu überqueren': einmal ist es ein historisches Schicksal, ein andermal eine kollektive Begeisterung und fast immer der Kampf um das tägliche Brot. Irgendjemand gibt ein Zeichen zum Überqueren der Straße und weist den Weg: Heinrich der Seefahrer, ... der König ... Maria da Fonte, ... ein einfacher Verkehrspolizist ... O PINTOR E A CIDADE ist vollgefüllt mit Absichten: Die Sequenz mit der Kirche, die mit einer Aufwärtsbewegung der Kamera endet (Symbol für die Befreiung des Geistes), findet ihre Entsprechung. Dem Aufstieg zum Himmel folgt rasch eine eindrucksvolle Fahrt in die Hölle, wenn die Kamera dem Maler in die dunklen, verwinkelten Gassen Barredos folgt. Die riesigen ausgehöhlten Fassaden erheben sich wie die Mauern eines Gefängnisses. Die Bilder werden dramatisch und bedrücken und ein Ausweg wird nicht erkennbar ... Nur oben auf den Anhöhen, wo die Wäsche auf den Balkonen weht, öffnet sich ein kleines Dreieck und das Blau des Himmels wird erkennbar ... aber es ist so weit weg ...

Das schrieb ich damals (im 'Comércio do Porto'), nachdem ich den Film zum ersten Mal gesehen hatte, und ich will kein Wort davon streichen oder hinzufügen. Aber genau wie damals halte ich diese Bewegungen auch für etwas mißlungen, was zum Teil die Schuld

des Malers António Cruz' ist, dem es nicht gelingt, Manoel de Oliveiras Idee einer Vision 'der idealen Stadt' plastisch zum Ausdruck zu verhelfen.

Enquadramento, a.a.O.

Fernando Duarte über den Film

Für mich ist dieser Film wirklich ein kleines Meisterwerk des Schnitts, ein symphonischer Dokumentarfilm, eine rhythmische Bildersymphonie paralleler Handlungen, ein poetisches Werk über Porto, das ideale Bühnenbild des Filmemachers Manoel de Oliveira. Celluloide

O PÃO

Das Brot

| | |
|-----------------------------------|---|
| Land | Portugal 1959 |
| Produktion | Manoel de Oliveira für den 'Bund der nationalen Mühlenindustrie' |
| Regie, Buch, Schnitt, Kamera, Ton | Manoel de Oliveira |
| Regieassistentz | Antonio F. Fernandes, Sebastião de Almeida |
| Tonassistentz | Fernando Jorge, Antonio Ribeiro |
| Beleuchtung | Augusto Camilo |
| Studio | Tobis-Portuguesa (1. Version) Tobis-Portuguesa und Ulisseia-Filme (2. Version) |
| Uraufführung | November 1959, Lissabon |
| Format | 35 mm, Farbe |
| Länge | 1. Version 1620 Meter 2. Version 660 Meter, 24 Minuten |

Inhalt

Die Arbeit des Menschen im Kreislauf des Getreides: Befruchtung, Geburt, Ernte, Transport des Getreides, industrielles Mahlen des Mehls, moderne Brotherstellung; Verteilung und Verzehr des Brots; Rückkehr des Getreides zur Erde. Ein neuer Zyklus beginnt.

Henrique Alves Costa über O PÃO

Wenn es Werke gibt, die wie ein Spiegel auf perfekte Weise das Bild ihres Schöpfers wiedergeben, so gehört O PÃO zu ihnen, obgleich es seltsam erscheinen mag, dergleichen von einem Dokumentarfilm zu behaupten. Aber das Temperament, das Denken und die Unruhe Manoel de Oliveiras sind niemals und in keinem seiner Werke so transparent geworden wie in diesem äußerst detaillierten Dokumentarfilm über den Zyklus vom Wachstum des Getreides, von seiner Aussaat bis zu seiner Umwandlung in Brot.

Die Genese dieses Films ist recht interessant. Manoel de Oliveira wurde von der F.N.I.M. (Bund der nationalen Mühlenindustrie) angesprochen, ob er nicht einen Dokumentarfilm über moderne Mahlverfahren drehen wolle; Oliveira lehnte zunächst ab. Nichts mißfiel ihm so sehr, wie sein Werk irgendeiner Verpflichtung zu unterwerfen. Film ist für Manoel de Oliveira ein Kommunikations-

mittel. Ihm zufolge darf ein Film sich nicht darauf beschränken, etwas zu zeigen. Er muß etwas ausdrücken, entdecken. Aber Manoel de Oliveira denkt auch, daß der Dokumentarfilm – die reinste Form der kinematographischen Schöpfung – nicht notwendigerweise ein kaltes und objektives Exposé der Wirklichkeit sein muß. Für einen wirklichen Filmautor kann auch der Dokumentarfilm ein Mittel sein, dessen er sich bedient, um die Wirklichkeit im Licht seines Denkens, seiner Sensibilität und seiner besonderen Vision der Dinge zu interpretieren. Warum also sich weigern, diesen Film zu machen? Er machte einen Gegenvorschlag, in dem er verlangte, daß ihm völlige Aktionsfreiheit eingeräumt werde, dieses Thema auf seine eigene Art zu entwickeln und behandeln. Inzwischen war ihm eine Idee gekommen: dem Brot seinen ganzen symbolischen Wert zu geben und gleichzeitig die Arbeit des Menschen zu preisen, der um seine Nahrung kämpft, die sich eben auf das Brot gründet.

Diese Idee wird in der Legende ausgedrückt, mit der der Film beginnt: „Das tägliche Brot zwingt zu dauernder Anstrengung, aus der der Mensch veredelt hervorgeht“, aber auch in den Worten Christi (wir hören sie bei der Präsentation der Bilder des Abendmahls): „Das ist mein Leib“; sie wird zum eigentlichen Schlüssel des Films, den zu drehen er sich dann doch entschloß.

Im Verlauf der Entwicklung dieser Idee, die ihm als Ausgangspunkt diente – und obgleich der Autor die Verpflichtung freiwillig auf sich nahm, die modernen Verfahren des Mahlens von Mehl zu zeigen –, begann der Film zu wachsen und sich zu bereichern. Manoel de Oliveira kann seinen schöpferischen Elan nicht mehr zurückschalten. Selbst die Maschinen faszinieren ihn. In jedem Augenblick improvisiert seine Imagination. Er schafft und schafft aufs Neue, unaufhörlich.

Er arbeitet praktisch allein, unermüdlich, opfert alles für die Erschaffung seines Werks. Manoel de Oliveira wird selbst für die Freiheit bezahlen, diesen Film so machen zu können, wie er dachte und wie er empfand. Und er wird es teuer bezahlen ... Nachdem er tausende von Metern Bild und Ton aufgenommen hatte, machte sich Manoel de Oliveira an die Montage. Eine harte, langsame und energieverbrauchende Arbeit. Auf dem Schneidetisch entsteht das filmische Werk erst wirklich. Es sind Stunden, Tage, Monate der Arbeit, die nicht enden wollen. Manoel de Oliveira setzt zusammen, nimmt wieder auseinander, verändert, schneidet. Zehn, zwanzig Mal wird die gleiche Szene betrachtet, korrigiert, geändert. Einen Film zu montieren, heißt nicht nur, das gefilmte Material zu klassifizieren. Es geht darum, den Bildern Leben zu verleihen, jeder Sequenz Sinn und Bedeutung mitzuteilen, damit sie in der Gesamtheit des Werks ihren expressiven Wert, ihre symbolische Bedeutung, ihr korrektes Gewicht erhält. Erst jetzt erhält der Film seine Form, erlangt er sein Gleichgewicht; erst jetzt wird die Filmsprache strukturiert, erhält sie Rhythmus, Stil und Klarheit.

(...)

In dem Film Manoel de Oliveiras formen Bild und Ton ein Ganzes. Es gibt weder eine verbindende Handlung (die in den meisten Fällen nur ein Mittel ist, den Zuschauer abzulenken), noch einen gesprochenen Kommentar. Es gibt nur natürliche Geräusche, die manchmal als Hintergrund verwendet werden, manchmal, um Sequenzen miteinander zu verbinden, mitunter sogar in ironischer Absicht, wie im Fall mancher absichtlich mißglückter Begegnungen zwischen Bild und Ton. Was der Film zeigen soll, zeigt er auf klare Weise, was er ausdrücken will, drückt er klar aus, und zwar immer durch Bilder (und durch zwei Sätze, die einzigen), in der reinsten filmischen Sprache. Wenn der Film sich einmal des Wortes bedient, (abgetrennte Dialoge und Sätze), so erscheint es immer als integrierender Bestandteil des Bildes.

Genau aus diesem Grund (oder besser auch aus diesem Grund) erscheint uns O PÃO als ein gewagtes, exceptionelles und sehr wichtiges Werk, selbst über den Kreis des portugiesischen Kinos hinaus. Und im übrigen ist es ein schöner und origineller Film. Ein Werk, vollgestopft mit Ideen, mit mystischen Wurzeln und metaphysischen Indikationen, das vom Zuschauer eine wache Aufmerksamkeit verlangt. Es ist ein Film, der eine Botschaft trägt. Ein Film, der zu denken gibt.

Informationsblatt des Instituto Portugues de Cinema

O ACTO DA PRIMAVERA

Der Leidensweg Jesu in Curalha

| | |
|------------------------------------|---|
| Land | Portugal 1963 |
| Produktion | Manoel de Oliveira |
| Regie, Schnitt, Ton | Manoel de Oliveira |
| Buch | Manoel de Oliveira, nach einem Passionsstück von Francisco Vaz de Guimarães |
| Assistenz | António Reis, António Soares, Domingo Carneiro |
| Tonassistenten | Fernado Jorge, Maria Isabel de Oliveira |
| Beratung | José Carvalhais, José Régio |
| Kostüme | Jayme Valverde |
| Auswahl der Wochenschauausschnitte | Paulo Rocha |
| Darsteller | Bewohner von Curalha (Chaves/Trás-os-Montes) |
| Uraufführung | Ostern 1963, Paris 21. 10. 1963, Lissabon |
| Format | 35 mm, Farbe |
| Länge | 90 Minuten |

Der ursprüngliche Titel des Films lautete REPRESENTAÇÃO POPULAR DO AUTO DA PAIXÃO (Volkstümliche Darstellung des Leidensweges)

Manoel de Oliveira über den Film

An einem regnerischen Märzorgen 1958 oder 1959, so genau erinnere ich mich nicht mehr, aber es war in der Karwoche, fuhr ich auf der Suche nach Mühlen für meinen Film O PÃO durch Trás-os-Montes. Dabei stieß ich plötzlich am Straßenrand auf drei große Kreuze aus unbearbeitetem Holz. Überrascht fragte ich jemanden, was sie bedeuteten, und man sagte mir, daß sie für ein Passionsspiel seien, das hier aufgeführt werden sollte. Das sah ich mir dann an. Die Unbefangenheit und Spontaneität der Darstellung, die Farben und Bewegungen, die psalmenartige Rezitation und Gesänge beeindruckten mich so, daß ich seitdem daran dachte, dieses ungewöhnliche Schauspiel filmisch festzuhalten.

Trotzdem wurde ACTO DA PRIMAVERA kein Dokumentarfilm, obwohl ich das zuerst vorhatte. Denn je besser ich dieses Passionsspiel und den Glauben der Laiendarsteller kennenlernte, die mit so viel Wärme ihre Rollen spielten, desto mehr ließ ich mich dazu verführen, ohne daß ich es eigentlich wollte, eine stärker verinnerlichte und repräsentativere Ausdrucksform zu suchen, die eher und besser diesen einfachen Menschen dort und dem tiefen Gehalt ihres Passionsspiels entsprach, als eine einfache dokumentarische Form. Das dokumentarische Bewahren eines anachronistischen Passionsspiels, das dabei ist, auszusterben, wäre vielleicht reiner und offenbar authentischer gewesen, aber, wie mir schien, auch ausdruckschwächer. Deswegen entschied ich mich für eine Kompromißform, eine Form zwischen einem Dokumentar- und einem Spielfilm, durch die ich der Kraft des Spiels besser zum Ausdruck verhelfen konnte, der menschlichen Wärme, die es ausstrahlte und die mich so beeindruckt hatte. Ich ließ mich also nach und nach dazu verführen, aus einer Darstellung eine gelebte Erfahrung zu machen und diese so zu filmen, daß aus dem Zuschauer ein Teilnehmer an dem Passionsspiel wurde, ohne ihm jedoch die ganze Künstlichkeit und das Filmen zu verbergen. So sind im Film selbst die Geräte und die Techniker zu sehen, so wird

ein Spiel im Spiel geschaffen, Leben im Leben wiederholt und gesehen, was die großen und unbestechlichen Schauspieler ausdrücken können.

Das Passionsspiel endet mit der Beerdigung Jesu Christi. Für die Vollständigkeit seiner Botschaft fehlte die Auferstehung. Hier tauchte ein Problem auf: das der Legitimität, etwas hinzuzufügen, was in dem hier gefilmten Passionsspiel nicht enthalten war. In diesem Spiel gehen die Schauspieler und Zuschauer am Freitagabend nach Haus und warten auf den Sonntag. Dann gehen sie in die Kirche, in der Jesus Christus aufgebahrt ist, um ihn durch das Heilige Abendmahl auferstehen zu 'sehen'. So vervollständigt sich hier sehr natürlich die Botschaft. Sie nehmen also gewissermaßen wieder in ihr Leben zurück bzw. integrieren, was gestern noch Schauspiel war. Diese Duplizität: Leben/Authentizität – Schauspiel/Darstellung, beides vermählt sich hier bruchlos. Aus dieser Verbindung rührt eine Überzeugungskraft, die die Kraft der Botschaft selbst ist und die sie in das Leben integriert. Diese Erkenntnis regte mich an, beim Filmen ähnlich vorzugehen. Aber anstatt mich in die Kirche hineinzubegeben, begab ich mich nach draußen, in die Welt, und ich stellte diese Welt dar als Krieg und als die Geißelung Christi in jedem leidenden Menschen. Das Hineinnehmen von Kriegsbildern am Ende des Films ist – in Übereinstimmung mit dem originalen Passionsstück – möglich, da dieses selbst – wie der Erzähler gleich am Anfang des Stückes – sagt, daß alles Übel dieser Welt von den Kriegen herrühre. Enquadramento, a.a.O.

Henrique Alves Costa

O ACTA DA PRIMAVERA ist die filmische Version des 'Zeugnisses vom Leidenswege Jesu', wie es die Bevölkerung von Curalha jedes Jahr unter freiem Himmel in der Karwoche aufführt. Daß diese filmische Interpretation einiger Passagen des Evangeliums aus einem volkstümlichen Passionsspiel die unterschiedlichsten Reaktionen hervorrief, verwundert kaum. Dieser Film überrascht, bewegt und ist von außerordentlicher Schönheit; die Zeit wird seinen Wert und seine Aktualität bewahren. Und wie kontrovers auch immer das Denken und die Weltanschauung Manoel de Oliveiras sein mögen, seine Ernsthaftigkeit verdient Achtung, wenn nicht sogar Bewunderung. Denn was er hier nochmal offen zeigt, das hat niemand von uns jemals direkt oder indirekt zu sagen gewagt. Ich gehe noch einen Schritt weiter: O ACTO DA PRIMAVERA ist der erste politische Film Portugals (denn was ist das anderes als eine politische Tat, was mit Jesus Christus geschieht?).

Enquadramento, a.a.O.

Jean-Claude Biette

Die Passion Christi, gespielt von portugiesischen Dorfbewohnern, die so viel Inbrunst in die Darstellung der Personen legen, daß der Ausdruck ihrer Gefühle und Emotionen ständig gezügelt wird durch Konzentration. Die einzigen Spuren des Gefühls liegen in der Steigerung des Gesangs ihrer Worte, der mit einer bressonschen Verschllossenheit ihrer Gesichter kontrastiert. So haben die Tränen der Jungfrau, die von der Verhaftung Jesu erfährt, die gleiche Wirkung ruhigen Schmerzes wie die von Jeanne aus dem *Prozeß*. Aber all das existiert schon, bevor Oliveira interveniert. Das besondere Verfahren der vielfachen Nahaufnahmen bringt eine Verschmelzung von monochromen Stoffen zuwege, von Gesichtern und Haartrachten, von Fragmenten des Himmels und der Pflanzen, wodurch eine musikalische Kontinuität hergestellt wird, die den Gesang mit Harmonie umkleidet. Denn es handelt sich weniger um plötzliche Gesten und Ausbrüche als vielmehr um eine allgemeine Unterwerfung unter ein Zeremoniell, dessen Form den Dialog diszipliniert und das zum Gesang hinführt. Trotz der vollkommenen Neu-Komposition der Passion ist die Treue Oliveiras vergleichbar mit der von Rouch angesichts der Afrikaner. Und ACTO DA PRIMAVERA, ein christlicher *Les maitres fous* (Film von Jean Rouch, A.d.R.), verlangt vom Publikum entweder totale Kommunikation oder heidnische Distanz. Man vergißt, wie es auch immer sei, daß diese Passion ein Schauspiel ist. Die Dornenkrone, die Nägel, die Lanze in der Seite Jesu und einige Blutstropfen besitzen inmitten der länd-

lichen Schlichtheit dieses 'Frühlingsspiels' eine derartige Stärke, daß die Einstellungen von Hiroshima, von Kriegen, Lagern und Raketen, die auf die Grablegung folgen, plötzlich weniger als wachsender Betrug denn als düstere Wiederholung ein und desselben Verbrechens wirken; dem fügt Oliveira schließlich die Wiederauferstehung an, am dritten Tag, in der sehr irrealen Form eines in Blüte stehenden Baumes, den das Objektiv langsam umkreist.

Cahiers du Cinéma, Nr. 175, Paris, Dezember 1965

Serge Daney

In ACTO DA PRIMAVERA geht Manoel de Oliveira von der Wirklichkeit aus: von dem Mysterium der Passion (Auto da Paixao), wie sie alljährlich in der heiligen Woche von den Bauern in Curalha (Trás-os-Montes) dargestellt wird. Der Text ist im Dialekt und wurde im 16. Jahrhundert kodifiziert; die Inszenierung erfolgt im Freien. Man sieht, worin das Interesse für den Filmmacher liegt: er hat es mit einer 'Aufblüherung' von Geschichte zu tun, worin man zugleich (aber nicht gleichzeitig) das Mysterium der Passion, ihre Aneignung durch das portugiesische Volk von Trás-os-Montes zunächst im 16. Jahrhundert, von dort kommen die Sprache und die Kostüme, sowie von Jahr zu Jahr bis in unsere Tage, bis zu den außerordentlichen Körpern dieser Bauern von heute lesen kann: ihre geschraubte Gewalt, ihre Deklamationen, ihre Inbrunst, was sie meistern, was ihnen entgeht usw. Um diesen bezeichnenden Blätterteig abzurunden, fügt Oliveira noch die Gegenwart des Filmaufnahmeteams und die einiger frivolen und verächtlichen Touristen hinzu. Ausgehend von da steht es jedem frei, das Ganze auf der Ebene zu lesen, die ihm am meisten zusagt, in der Art eines archäologischen Querschnitts oder einer Portion Eiskrem.

Cahiers du Cinéma, Nr. 276, Paris, Mai 1977

A CAÇA

Die Jagd

Land Portugal 1964
Produktion Tobis-Portuguesa, Manoel de Oliveira

Regie, Buch, Kamera,
Ton, Schnitt Manoel de Oliveira

Assistenz Domingos Carneiro
Tonassistenten Fernando Jorge, Manuel Fortes

Darsteller
Roberto Joao de Almeida
José António Santos
Schuhmacher Albino Freitas
Mann mit dem
Armstumpf Manuel de Sá

Der Film erhielt finanzielle Unterstützung vom 'Nationalen Filmfonds' 1958. Die Dreharbeiten fanden 1962 während einer Unterbrechung der Arbeiten an ACTO DA PRIMAVERA statt.

Uraufführung Februar 1964

Format 35 mm, Farbe
Länge 21 Minuten

Inhalt

Zwei Jungen gehen über ein sumpfiges Terrain. Der eine fällt in ein Sumpfloch und beginnt langsam einzusinken. Der Freund, fürchterlich erschrocken, ruft um Hilfe. Bauern und Jäger laufen herbei und bilden eine Kette, um den Jungen herauszuziehen. Plötzlich aber zerreißt die Kette, und der Mann, der ihm die Hand reichte, ist seinerseits Gefangener des Moors. Während die anderen darüber diskutieren, wer schuldig an diesem Unfall sei, schwenkt das neue Opfer, ein Einhändiger, ohnmächtig seinen Armstumpf, sinkt aber zusammen mit dem Jungen immer weiter ein.

Das hätte Oliveira uns gern erzählt. Aber anscheinend fanden die Produzenten dieses Ende zu pessimistisch, und er mußte es abändern: die menschliche Kette findet sich wieder zusammen, Hände strecken sich erneut den Opfern entgegen und die Rettung wird fortgesetzt.

Unnötig, den Widerspruch zwischen diesem Schluß und dem übrigen Film hervorzuheben. Von Anfang an zeigt uns Oliveira eine Wirklichkeit aus nicht-solidarischem Verhalten und aus Gewalt. Eine 'Prinzipien Diskussion' findet neben den vergessenen Opfern statt. Auf der anderen Seite ist A CACA auch ein offenes Requisitorium, eine Anklage, der jeder Zuschauer antworten muß.

José Monleon, Informationsblatt zu A CACA des Institut Portugues de Cinema

Henrique Alves Costa über A CACA

„Der halblange Spielfilm A CAÇA beruht auf einer wahren Begebenheit. Er ist von erstaunlicher, heftiger und fast aggressiver Dichte und durchdrungen von bitterer Ironie. Wirkliches und Symbolisches verschlingen sich ineinander, vermischen und entmischen sich in dieser sehr kurzen dramatischen und angsterfüllten Geschichte (man muß unwillkürlich an Bunuel denken, dessen indirekter Einfluß auf Manoel de Oliveira manchmal deutlich spürbar wird). A CAÇA ist in seiner symbolischen Form eine Anklage der Gewalt und der Grausamkeit, aber auch der Blindheit einer Welt, in der das Leben so oft absurd und sinnlos wird. Der apokalyptische Verweis auf den Krieg in ACTO DA PRIMAVERA und der angsterfüllte Schrei des Menschen (am Ende des Films A CAÇA), der fleht, daß man ihm die Hand reiche ... (und der selbst schon keine Hand mehr hat, der uns einen Stumpf entgegenstreckt), sind ein verzweifelter und dramatischer Appell an die menschliche Vernunft und Solidarität.

Die Originalfassung (die von den damals Herrschenden nicht genehmigt wurde) endete mit dem Bild des Mannes, der – während er langsam im Wasser versinkt – seinen Arm ausstreckt und verzweifelt schreit: Gebt mir die Hand ...”

Interview mit Manoel de Oliveira

Frage: Wie erklären Sie den Erfolg von A CACA, einem Film, der sich selbst zu genügen scheint und sich von ihren übrigen Filmen abhebt?

Manoel de Oliveira: Ich hatte Schwierigkeiten mit den Personen und den natürlichen Dekors, die ich verwendet habe, und ich nehme an, daß alle diese Schwierigkeiten das Gelingen des Films begünstigten. Ich habe übrigens immer den Dokumentarfilm verteidigt, den ich als eine echte Form des Kinos empfinde, aber mich interessiert noch mehr, menschliche Personen zu gestalten. Ich glaube, ich habe in A CAÇA Dinge hineingelegt, die nicht wirklich zum Dokumentarfilm gehören, sondern die Versuche sind, zu jenem langen Spielfilm zu gelangen, den ich nicht machen kann. Das Besondere des Films liegt in der Echtheit der Farben, der Töne, der Menschen und der Landschaften, und das verbindet mich mit den jungen Regisseuren, die eine Neigung zu natürlichen Dekors haben. (...)

Frage: In der Entwicklung ihres Werks gibt es eine Veränderung in der Art, wie sie die Menschen sehen; in ANIKI-BOBO werden die Kinder wie Erwachsene behandelt und es gibt keine Unterschiede zwischen ihnen; in A CAÇA dagegen sieht man reale Jugendliche, die wirklichen Erwachsenen gegenüberstehen.

Manoel de Oliveira: Bei A CAÇA hatte ich schon die Erfahrung von ANIKI-BOBO, wo es mir nicht gelungen war, Erwachsenen-Probleme in einer Kinder-Welt plausibel zu machen. Das hatten die Kritiker damals hervorgehoben. (...)

Frage: Wie haben Sie A CAÇA gedreht?

Manoel de Oliveira: Ich hatte ACTO DA PRIMAVERA noch nicht abgeschlossen, als ich schon mit A CAÇA begann, denn als das Wetter für den langen Film nicht gut war, paßte es gut für den Kurzfilm und umgekehrt. Eine Szene in A CAÇA mußte ich nachdrehen, weil ein Teil des Sumpfes inzwischen verkauft und von Bauern trockengelegt war, die den Sumpfboden als Dünger verwendeten. Der Film hatte keinen großen Erfolg: einigen Leuten gefiel er, aber sehr häufig hat man meinen Schauspielern ihre Art zu reden vorgeworfen. Ihre Langsamkeit, die etwas damit zu tun hat, daß sie Bauern sind, hat die Leute gestört.

Cahiers du Cinéma, Nr. 175, Paris, Dezember 1965

Yann Lardeau

Eine lange Kamerafahrt, von Zwischenschnitten unterbrochen, verfolgt die beiden Jungen und legt das Dekor fest. Dieses Dekor ist nicht der physische Raum der Handlung: es beschreibt vielmehr die sozialen Beziehungen des Dorfes und ihre untergründige Gestalt, ein Klima, das auch zwischen den beiden Jungen spürbar ist. Als Zwischenschnitt erscheint die in der Sonne glitzernde Statue einer Jungfrau, weit zurückliegend und unzugänglich auf dem Giebel eines Hauses, und auf der Leinwand zeichnet sich ab, was die Frau für die beiden Jungen bedeutet: Verbote, die auf der Sexualität lasten, Herrschaft der Mutter, die religiöse Einkleidung dieser Beziehungen, die Gegenüberstellung Natur/Kultur, tierisches/menschliches Verhalten. Das ist das wahre Thema von A CAÇA (keine andere Frau taucht im Film auf, außer der Statue); einer der Jungen sieht seinen Vater, der Schlachter ist; das Gesetz vollzieht sich, die Kastration, die Pflicht und der Generationenkonflikt, die schon gelebte Zukunft in der unwandelbaren Ordnung einer Gesellschaft, die in sich geschlossen ist.

Cahiers du Cinéma, Nr. 295, Paris, Dezember 1978

Jean A. Gili

A CAÇA ist ein grausamer und strenger Film; Oliveira findet Bunuelsche Ausdrucksmittel, um die Gegenwart des Todes anzudeuten: ein Fuchs reißt ein Huhn, Ochsen werden geschlachtet, ein Aal wird harpuniert. Die Angst senkt sich auf den Sumpf, Rufe hallen, die Leute hören nicht, dann eilen sie ziellos herum, das Kind wird ertrinken, während ringsherum das Durcheinander seinen Tod möglicherweise beschleunigt. Der Film kann symbolisch interpretiert werden als die szenische Darstellung eines Landes, wo die Antagonismen und die Passivität jede Rettung unmöglich machen.

Dossiers de Cinéma, Cinástes III, Paris 1974

AS PINTURAS DE MEU IRMÃO JÚLIO

Die Bilder meines Bruders Júlio

Land Portugal 1965
Produktion Manoel de Oliveira

Regie, Idee, Kamera, Schnitt Manoel de Oliveira

Ton Abreu e Oliveira
Musik Carlos Paredes
Gedichte/Kommentar José Régio

Format 16 mm, Farbe
Länge 15 Minuten

Inhalt

Die Nostalgie eines Dichters, der seinen Heimatort Vila do Conde verlassen hat, belebt die Bilder seiner Vergangenheit: die Bilder seines Bruders Julio, die in einem alten Haus untergebracht sind, wo beide geboren wurden. In einem langen Schwenk, wie aufsteigend aus der Phantasie, ziehen die Bilder seines Bruders Julio vorbei.

Diese Bilder drücken das sinnliche Vergnügen, das Leiden oder das Delirium, die Obsessionen und die Unruhe ihres Autors aus, der sich in ihnen wiederfindet, zusammen mit den Personen, die ihm am nächsten sind: seine Frau und sein Sohn.

Julio Maria dos Reis Pereira, der Maler, wurde 1902 in Vila do Conde, Portugal, geboren. Er studierte in Porto an der Kunsthochschule. Gegenwärtig lebt er in Evora und übt den Beruf eines Ingenieurs aus.

Manoel de Oliveira in einem Gespräch mit Pinto Garcia

Der Film, so sagt uns Manoel de Oliveira, ist keine Arbeit aus der letzten Zeit. Er wurde schon 1958 gedreht. Der Film gehörte zu einer geplanten Serie, in der wir verschiedene Aspekte aus dem Leben des portugiesischen Volkes und seiner Künstler darstellen wollten, und zwar in direkter Beobachtung, oder gespiegelt im Werk von Künstlern. Das war für meine materiellen Möglichkeiten ein viel zu großes Projekt, und es hat sich leider auch keine andere Person darum gekümmert. Damit aber die schon geleistete Arbeit nicht verlorgenginge und da ich schon einige Szenen gefilmt hatte, nahm ich diese Szenen heraus, gab ihnen eine etwas andere Anordnung als ursprünglich geplant und so habe ich den Film beendet, allerdings erst vor kurzem.

Julio ist der Bruder des außerordentlichen Dichters José Régio. Julio ist Maler. Ein Maler, der vor der Öffentlichkeit flieht. Im Verlauf seiner ganzen Karriere hat er nur drei Ausstellungen gehabt. Deshalb und obwohl sein Werk Qualitäten besitzt, ist er bei uns unbekannt. Die Bilder Julios befinden sich in Vila do Conde, in dem Haus, wo er und José Régio geboren wurden. Sie erinnern an Augenblicke aus dem Leben der beiden, an die Kindheit, die Familie, die Kunst. Die Kommentare und Gedichte im Film stammen von Régio und sind ein Dokument.

Die Musik stammt von Carlos Paredes. Er improvisierte. Er setzte sich mit seiner Gitarre nieder und begann zu spielen, während vor seinen Augen die farbigen Bilder abließen. Ich finde die Musik ausgezeichnet.

Informationsblatt des Instituto Portugues de Cinema zu dem Film

O PASSADO E O PRESENTE

Vergangenheit und Gegenwart

Land Portugal 1972
Produktion Manoel de Oliveira, Centro Portugues de Cinema

Regie Manoel de Oliveira
Buch Manoel de Oliveira, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Vicente Sanchez

Kamera Acácio de Almeida
Musik Mendelsohn (Sommernachtstraum)

| | |
|------------------------------|--|
| Musikalische Beratung | Joao Paes |
| Schnitt | Manoel de Oliveira |
| Schnittassistent | Noémia Delgado |
| Bauten | Zeni d'Ovar |
| Bautenassistent | Jorge Fonseca Castelar |
| Script | Celeste Ferrari und Maria Joac Lagrifa |
| Maske | Conceicao Madureira |
| Produktionsleitung | Ernesto de Oliveira |
| Produktionsleitungsassistent | José Manoel de Oliveira |
| Produktionsleitungssekretär | Manuel Grauninho |
| Filmstudios | Ulysseia-Filme |

Darsteller

| | |
|-----------------------|----------------------|
| Vanda | Maria de Saisset |
| Nohemia | Manuela de Freitas |
| Angelika | Barbara Vieira |
| Ricardo/Daniel | Albert Inácio |
| Firmino | Pedro Pinheiro |
| Mauricius | António Machado |
| Honorio | João Bénard da Costa |
| Fernando | José Martinho |
| Arzt | Alberto Branco |
| Hausmädchen | Guilhermina Pereira |
| Gärtner | Agustinho Alves |
| Chauffeur | Pedro Efe |
| Priester | Carlos de Sousa |
| sowie Cândida Lacerdo | und António Beringel |

| | |
|-----------------|-----------------------|
| Produktionsjahr | 1970/71 |
| Uraufführung | 25. 2. 1972, Lissabon |

| | |
|--------|-----------------|
| Format | 35 mm, Farbe |
| Länge | 102/115 Minuten |

Inhalt

Vanda, die Witwe Ricardos, der bei einem Unfall ums Leben kam, heiratet wieder. Ein Jahr später ist sie diesen zweiten Mann, Firmino, leid, da sie sich nicht von der Erinnerung an den ersten Mann, Ricardo, trennen kann. Firmino hält diese Schmach nicht aus. Er stürzt sich aus dem Fenster. Obwohl er nicht sehr robust ist, zieht sich sein Ableben hin. Vanda wehrt sich gegen seine Einlieferung in ein Krankenhaus. Daniel, der Zwillingbruder Ricardos, hütet ein Geheimnis, aber angesichts Vandas Geringschätzung für Firmino und ihres Nichtvergessenkönnens Ricardos beschließt er, es zu lüften und gesteht Vanda, daß er seine Identität mit dem Zwillingbruder getauscht hat, daß er in Wahrheit nicht ihr Schwager, sondern ihr erster Mann, Ricardo, sei. Vanda und Ricardo nehmen ihr Eheleben wieder auf, aber es dauert nicht lange und beide werden einander überdrüssig, denn Vanda erinnert sich leidenschaftlich der glücklichen Tage, die sie mit Firmino verbrachte.

Alberto Seixas Santos

Manoel de Oliveira wurde von der Filmclub-Bewegung der 50er Jahre entdeckt. Als 'Banner' der einen Generation gegen die andere (sehr gegen Oliveiras Willen, ganz nebenbei gesagt) wurde das Werk des Filmemachers auf Gedeih und Verderb immer den ästhetischen Werten zugeordnet, die seine jeweiligen Bewunderer vertraten. So entstand der heute wenig überzeugende Mythos des genialen Dokumentarfilmers und später natürlich der des Neo-

realisten. Dieser offenkundige Irrtum, den aber die Filmgeschichte des guten Sadouls nun einmal begangen hat, wird und wurde hier lang und breit nachgeplappert. Dokumentarist – wenn das richtig ist, was ich zu bezweifeln wage – war Manoel de Oliveira nur am Rande. Oder auf seine Art. Oder besser, auf die Art, wie es zwischen dem Douro und Minho üblich ist, wie ein Camilo, ein Rául Brandão oder ein Amadeo de Sousa Cardoso. Leidenschaftlich dramatisch, wie es sich für einen Bürger katholischen Glaubens gehört (man erinnere sich an den Gefallen, den die Jesuiten am Theater hatten und die Art und Weise, wie der Heilige Ignatius riet, die Worte zu wiederholen, um ihnen Sinn und Klang zu rauben) verdankt Oliveira vieles Dreyer, Bergman und Bunuel, aber nichts Rossellini, De Sica und Visconti. Daß sich ein dahinscheidender Neorealismus noch dazu versteift, einen Flaubert zu sehen (den der Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft), wo es einen Racine gibt (den der Analyse der Leidenschaften), ist nichts als Unsinn, der törichterweise einem meisterhaften Film das Leben kosten kann: O PASSADO E O PRESENTE. Hoffen wir, daß es noch nicht zu spät ist.

Radio e Televisao, Lissabon, o.J.

Fernando Lopes

„Wenn es in Portugal einen wirklichen Filmschaffenden gibt, so ist es Manoel de Oliveira. Daß O PASSADO E O PRESENTE scharfe Polemiken hervorruft, um so besser für uns alle. Das zeigt, daß dieser Film etwas Lebendiges ist, das uns alle angeht – wegen seiner offensichtlichen Qualität in der ästhetischen Erfindung und wegen dem, was er entdeckt und was er uns entdeckt: die eigentümlichen Obsessionen eines großen Künstlers. Daß ein Film uns Theatralisches, Lächerliches, Groteskes und Erotisches zeigt, aber auf portugiesisch, das war der Schock, der dem Publikum und der Kritik noch fehlte! O PASSADO E O PRESENTE ist ein subtiler Film – hier und dort verfehlt er ein wenig Rhythmus und Geschmack –, aber es ist sicherlich kein Werk der Halbheiten. Man muß sich beim Anschauen natürlich anstrengen. Besser, man muß den Mut haben, sich in diesen Personen und dem 'Dekor' wiederzuerkennen: einige unserer viel geliebten und unberührbaren moralischen Einrichtungen, einige unserer Lächerlichkeiten und unser Provinzialismus, hier sind sie!

Durch Ironie und Sinn für Spaß wird aus O PASSADO E O PRESENTE das souveränste Werk Oliveiras, durch eine wunderbare Beziehung zur sogenannten portugiesischen Intelligenz, die im allgemeinen keinen Humor besitzt. Deswegen wundert es mich also gar nicht, wenn O PASSADO E O PRESENTE – als Film über die portugiesische Wirklichkeit bzw. über einige ihrer verstecktesten (aber deswegen nicht weniger wichtigen) Aspekte – bittere Kommentare und Verständnislosigkeit (manchmal sogar sehr komische) hervorruft. Was mich freut, denn es beweist, daß der Film bei allen sehr bedeutsame Verteidigungsmechanismen aktiviert. Im neuen portugiesischen Film ist O PASSADO E O PRESENTE für mich das überraschendste Werk, denn er entdeckt uns einen verborgenen und modernen Manoel de Oliveira (...), einen, der sechzigjährig die alles durchdringenden Augen einer respektlosen Jugend besitzt.

Um zum Schluß zu kommen: O PASSADO E O PRESENTE ist sicherlich einer der wenigen großen Filme, die im letzten Jahr irgendwo auf der Welt gemacht wurden.“

Informationsblatt des Instituto Portugues de Cinema

Antonio-Pedro Vasconcelos

Ich habe gehört, daß gewisse Dandys aus unserer Kunst und Kultur und andere noch anonymere Ignoranten den Schöngeist spielen vor dem Meisterwerk des portugiesischen Spielfilms O PASSADO E O PRESENTE, dem einzigen bis dahin in diesem Land produzierten Film, der diese Bezeichnung verdient.

Wenn es keinen anderen Film in portugiesischer Sprache gäbe, hätte der Film Manoel de Oliveiras ausgereicht, uns eine Flut von Verwünschungen ausstoßen zu lassen um jeden Film, den er wäh-

rend fast eines halben Jahrhunderts nicht gemacht hat. Es ist für das intellektuelle Milieu Lissabons schwer zu schlucken, daß ein wortkarger Provinzler sich mit Bürgerrechten in der Geschichte unserer Kultur niederläßt, ohne irgend jemanden um Erlaubnis oder Rat zu fragen.

Also, scheinbar haben sie nichts gesehen. Oder besser, in der offensichtlichen Lächerlichkeit der Männerrollen haben sie den fehlenden Beweis gesehen, um diese mit dem Autor zu identifizieren. Ich erfinde nichts. Das ist geschrieben worden, nicht wahr, mein lieber Vaz Pereira? Die 'Republikaner' beklagen sich, daß darin der Neorealismus fehlt. Die 'Helden des Meeres' auch!

Anscheinend haben sie auch nicht gesehen, daß dieser barocke, verzweifelte und ironische Film in demselben Salon, ich meine auf derselben Bühne Don Juan und Isolde zusammenbringt, die sich nie begegnen, um sich nicht gegenseitig die Geschäfte zu verderben.

Informationsblatt des Instituto Portugues de Cinema

Serge Daney

O PASSADO E O PRESENTE ist der verwirrendste Film seines Autors. Es handelt sich um eine mondäne Komödie, die eine völlig alberne und unechte Bourgeoisie in Szene setzt, gefilmt mit ausgedehnten Kamerabewegungen, die sich auf eigene Faust durch Pracht und Flitter der türenlosen Ausstattungen winden. Es ist der strukturellste – und vielleicht ehrgeizigste Film Oliveiras.

Eine Frau (Vanda) lebt in einem ständigen zeitlichen Abstand in Bezug zu dem, was ihr geschieht. Ihr Mann, den sie verachtet, stirbt bei einem Unfall; sie nimmt einen anderen, den sie allmählich zu verachten beginnt, während sie einen Kult mit dem ersten betreibt. Der zweite Mann erträgt das nicht und begeht Selbstmord, indem er sich auf ein Salbeibeet stürzt. Der Zwillingsbruder des ersten Ehemannes macht der Frau den Hof und erweist sich als dieser (der Zwillingsbruder starb bei dem Unfall). Die Ehe, obwohl wieder zusammengeflickt, geht sofort schief, und Vanda widmet ihrem zweiten Mann einen Kult etc. Das Ergebnis dieser fortgesetzten Trauer ist unter anderem, daß Vanda kein sexuelles Leben hat (die phallische Bedrohung wird also einmal mehr umgangen).

Ehrgeizig ist der Film, weil er versucht, eine Institution (die bürgerliche Ehe) von innen her zu beschreiben. Dem zeitlich voneinander getrennten sterilen Paar stellt er ein anderes gegenüber, das nicht verheiratet ist, aber überhäuft mit Kindern. Im Keim findet sich die Vorstellung schon in *Aniki-BoBo*: Das Gesetz schließt die phallische Bedrohung aus, die nur außerhalb des Gesetzes stattfinden kann und in dem Fall keine Bedrohung mehr ist sondern, übereinstimmend mit der christlichen Religion, eine Gnade (Mythos der Unbefleckten Empfängnis, explizites Thema des folgenden Films von Oliveira: *Benilde*). Gegensatz zwischen Vertrag (freie Verbindung) und Gesetz (Ehe). Die Art und Weise des Genusses ist eine andere: in der freien Verbindung gibt es Eigenmächtigkeit, einen Sprung über das Sexuelle hinaus, eine Vermischung zwischen dem Großen und dem Kleinen; anders in der Institution, wo man zu dritt ist: „Wir leben in den Institutionen unter Aufsicht der Toten.“

Cahiers du Cinéma, Nr. 276, Paris, Mai 1977

Jean A. Gili

Ausgehend von einem Drehbuch nach einem Theaterstück von Vicente Sanches widmet Oliveira sich mit O PASSADO E O PRESENTE einer ganzen Reihe von Variationen über das Wesen des Paares und die Beziehungen zwischen Mann und Frau. Auf halbem Wege zwischen Renoir und Marivaux richtet der Filmemacher einen unnachsichtigen Blick auf die Personen, die er vereinigt hat, damit sie sich gegenseitig angreifen. Der Rahmen ist der der Bourgeoisie, aber einige Bemerkungen über das Verhältnis zwischen Herren und Knechten oder einige Bilder aus Lissabon mit den zur Arbeit eilenden Leuten legen den Akzent auf den Wunsch des Regisseurs, die portugiesische Gesellschaft als

Ganze zu erfassen. In vollem Bewußtsein seiner Mittel macht Oliveira eine Röntgenaufnahme von der Beschaffenheit seines Landes. Der Ton der Komödie darf nicht täuschen; die Härte des Gesagten verbirgt sich unter dem Humor, und der Blick verschont niemanden. Es gibt Filme, deren Tragweite den Zeitgenossen etwas entgeht. Wetten wir, daß aus dem Abstand heraus O PASSADO E O PRESENTE dem portugiesischen Film das sein wird, was *La règle du jeu* dem französischen war. Bildlich sehr schön, gefilmt mit einer erstaunlichen Flüssigkeit – man muß die Leistung des Kameramanns Acácio de Almeida betonen – ist O PASSADO E O PRESENTE der endgültige Durchbruch Manoel de Oliveiras als eines sehr großen Regisseurs. Diese Feststellung macht das erzwungene Schweigen eines Künstlers umso grausamer und das Verbrechen jener, die seine Karriere behinderten, um so schwachsinniger. Es bleibt zu hoffen, daß nach O PASSADO E O PRESENTE noch weitere Filme kommen.

Vollkommener Autor, Regisseur, aber auch Drehbuchverfasser und Cutter seiner Filme, bisweilen Produzent und Kameramann, verwendet Manoel de Oliveira auf seine Werke eine äußerste Sorgfalt, die eines Künstlers, gepaart mit der eines Handwerkers, in ihrer Aufmerksamkeit gegenüber dem geringsten Mangel. Zutiefst an Portugal gebunden, das er nie verließ, um anderswo bessere Arbeitsbedingungen zu suchen, legt Oliveira ein umfassendes Zeugnis ab über sein Land – die portugiesische Gesellschaft, ihre Sitten, ihre Arbeit, ihre Widersprüche.

Dossiers de Cinéma, a.a.O.

Yann Lardeau

O PASSADO E O PRESENTE ist ganz und gar auf einem Spiel von Blicken aufgebaut:

- dem Blick des Hasses und der Liebe, mit dem sich Vanda, Firmino und Ricardo gegenüberstehen;
- dem scharfen und kritischen Blick der Gäste;
- dem schweigenden Blick des Personals.

Der erste Blick ist der der inneren Tragödie (Ort der Verheerungen der Melancholie). Der zweite ist der der Sittenkomödie (die triviale häusliche Welt), der unaufhörlich den ersten infiziert. Der dritte macht den Zuschauer zum Komplizen des Geheimnisses dieser Orte. (...)

Manoel de Oliveira richtet auf diese Welt den neckenden Blick eines Kindes, das über den Ernst der Erwachsenen lacht. Der Ausschluß der bildlich gegenwärtigen Darstellung der Mutter (in ANIKI-BOBO sieht man nie ihr Gesicht, in BENILDE ist es nur ein Foto, in AMOR DE PERDICAÇÃO nur ein fernes Spiegelbild) zerbricht den Familienrahmen, den seine Filme oft als Kulisse nehmen.

Er macht das Gesetz nutzlos und dessen Repräsentanten grotesk. Was die Erwachsenen – der Lehrer in ANIKI-BOBO, der Priester, der Arzt und die Schwiegermutter in BENILDE, die Dorfbewohner in A CACA, die feindlichen Väter in Viseu, die Tempelwächter in ACTO DA PRIMAVERA – nicht ertragen, ist das absolute und unbarmherzige Spiel der Kinder, die sich eine Regel setzen, konsequent bis ans Ende gehen und ihre Eltern herausfordern, das gleiche zu tun. Diese Parodie der 'Gesellschaft und ihrer Realitäten', der sich die Kinder wild hingeben, verzichtet ganz arglos auf die Erwachsenen, denn indem sie deren Konventionen aufgreift und sie dabei unterminiert, behandelt sie sie als dekadente Kinder und zeigt ihnen das Bild ihrer eigenen Monstrosität (A CACA). Daß Oliveiras Werk im Laufe seiner Entwicklung mehr und mehr eine theatralische Form angenommen hat, hat dann nichts Überraschendes mehr: dort haben sich historisch die beiden großen rituellen Formen verbunden, nämlich die Religion (als Bestätigung der Trennung von Regel und Gesellschaft) und das Spiel (als Behauptung des Fortbestehens der gesellschaftlichen Regel).

Keine Kinder in O PASSADO E O PRESENTE, auch keine religiösen Gestalten mehr, es sei denn äußerst banalisiert (die Kinder Noémias, die sich um eine Puppe zanken, das kurze Auftauchen des Maßdieners bei der abschließenden Hochzeitsmesse), das heißt immer außerhalb vom Ort des Dramas, von Vandas Haus. Dort

schockiert eine Scheidung zweifellos verantwortliche Erwachsene (die sich andererseits unaufhörlich gegenseitig betrügen); aber was ihnen sehr viel mehr Unbehagen bereitet, ist das grausame Spiel Vandas, die der Liebe ihrer Ehemänner das Sammeln von deren Bildern vorzieht. In der Kirche dient ein Kind als Meßknaube. Ihm antwortet als Echo das letzte Bild: das Lächeln des jungen Organisten, der frisiert und gekleidet ist wie im 17. Jahrhundert. Dieses Augenzwinkern ist dasselbe wie das des Straßensängers in ANIKI-BOBO, des Malers der Villa, und das Manoel de Oliveiras zu Anfang von ACTO DA PRIMAVERA. Um die Ironie dieses Blicks und seinen Stellenwert zu erfassen, bedurfte es eines Films, der nur Verhaltensweisen von Erwachsenen zeigt, also das, wogegen er sich wendet — O PASSADO E O PRESENTE.

Cahiers du Cinéma, Nr. 309, Paris, März 1980

BENILDE OU A VIRGEM MAE

Benilde, Jungfrau und Mutter

| | |
|--------------------|---|
| Land | Portugal 1975 |
| Produktion | Tobis-Portuguesa, Centro Português de Cinema |
| Regie, Schnitt | Manoel de Oliveira |
| Buch | Manoel de Oliveira, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von José Régio |
| Kamera | Elso Roque |
| Dekor | António Casimiro, Joao Luis |
| Musik | Joao Paes |
| Beleuchtung | Joao de Almeida, António Simoes, Emilio Castro, Amadeu Lomar |
| Regieassistentz | Amilcar Lira |
| Kameraassistentz | Octávio Diaz-Bérrio, Pedro Efe |
| Maske | Conceicao Madureira |
| Script | Clara Diaz-Bérrio |
| Produktionsleitung | Henrique Espirito Santo |
| Bildstudios | Tobis-Portuguesa |
| Tonstudios | Valentim de Carvalho |
| Darsteller | |
| Benilde | Maria Amélia Aranda |
| Eduardo | Jorge Rola |
| Dr. Fabricius | Jacinto Ramos |
| Genoveva | Maria Barroso |
| Peter Cristovan | Augusto Figueredo |
| Tante Etelevina | Glória de Matos |
| Vater | Varela Silva |

Der Film wurde mit finanzieller Unterstützung vom Instituto Português de Cinema gedreht

| | |
|-----------------|------------------------|
| Produktionsjahr | 1975 |
| Uraufführung | 21. 11. 1975, Lissabon |
| Format | 35 mm, Farbe |
| Länge | 112 Minuten |

Inhalt

Die junge, in einem sehr religiösen Milieu aufgewachsene Benilde lebt mit ihrem Vater auf einem abgelegenen Gut im Alentejo, wo dieser sie vor der Welt zu schützen versucht hat. Als die alte Gouvernante Verdacht schöpft, wird Benilde von dem Doktor Fabricius untersucht, einem ehrenwerten, etwas übertriebenen skeptischen Mann und alten Freund der Familie, der sie für schwanger erklärt.

Von diesem Augenblick an schwebt ein großes Unbehagen über dem Haus. Alle Angehörigen Benildes sind sehr erstaunt, als sie diese Neuigkeit erfahren, die durch nichts erklärbar zu sein scheint. Benilde schreibt auf Befragen das Ereignis einer göttlichen Einwirkung zu.

Eduardo, ein von seiner Mutter aufgezogener Sohn aus guter Familie, intelligent und tüchtig, der in Lissabon sein Ingenieurstudium beendet, ist der Cousin und Verlobte Benildes, die er innig liebt.

Etelevina, Eduardos Mutter, eine mondäne Frau aus der guten Gesellschaft Lissabons, hält ihre Nichte für eine Simulantin und verdächtigt einen schwachsinnigen und mißgebildeten Vagabunden, der manchmal Schreie ausstoßend um das Gut streicht.

Der Vater Benildes, Melo Cantos, streng und menschenfeindlich von Temperament, glaubt, daß er vom Schicksal verfolgt sei, und vermutet, seine Tochter sei verrückt geworden, ganz wie ihre Mutter am Ende ihres Lebens.

Eduardo, der zu Anfang glaubte, seine Verlobte sei ein Opfer ihrer Unschuld geworden, wird schließlich irre, hingerissen durch seine Leidenschaft, die allmählich zum Wahnsinn wird. Nur der alte Priester, der gutmütig und verständnisvoll sehr an Benilde hängt, deren Geburt er miterlebt hat, weigert sich, all den bösen Anschuldigungen Glauben zu schenken.

Benilde kann jedoch dieser Prüfung nicht standhalten, wird plötzlich krank und behauptet zu wissen, daß ihr Ende nahe sei.

Manoel de Oliveira über BENILDE

Frage: Der Film BENILDE OU A VIRGEM MÃE ist kontrovers aufgenommen worden. Es gibt Leute, die gesagt oder Ihnen vorgeworfen haben, keinen Bezug zur heutigen Realität zu haben.

Manoel de Oliveira: Die Handlung spielt in den 30er Jahren, nicht heute. Die Wertvorstellungen waren ganz andere, die Vorurteile, die Erziehung und die Gewohnheiten auch. Als ich das Stück las mit der Vorstellung, daraus einen Film zu machen, sah ich vor allem die gut charakterisierte Darstellung einer Gesellschaft, die in jeder Hinsicht durch die Moralbegriffe einer Zeit geprägt ist, deren Grundlagen und Verirrungen unauflöslich miteinander vermischt sind. Das macht meiner Ansicht nach das Werk trotz seines friedlichen und ruhigen Anscheins wirklich polemisch, ich würde sogar sagen, im Innersten dialektisch, nämlich dialektisch im Vergleich oder im Gegensatz zu unserer Zeit.

Frage: Ein anderer Vorwurf lautet, der Film sei überholt, sowohl im Thema als auch in der Form der filmischen Bearbeitung. Was haben Sie dazu zu sagen?

Manoel de Oliveira: Das Thema ist das Thema Liebe, ein Thema, so scheint mir, das nie aus der Mode kommt. Wenn das nicht so wäre, wie wären heute Romeo und Julia, Tristan und Isolde etc. möglich, ganz zu schweigen von unserem 'Amor de perdicao'? Das religiöse Problem, das Benilde umgibt, ist komplex, und es ist auch das Grundelement des ganzen Dramas. Es gibt in BENILDE OU A VIRGEM MÃE eine gewisse thematische Parallele zu Pasolinis Film *Teorema*. In letzterem gibt es ein extremes Überfließen, während es in BENILDE zurückgehalten wird. Es besteht auch eine Parallele zwischen dem Vagabunden in BENILDE und der geheimnisvollen und rätselhaften Gestalt in *Teorema*, dem Gast. Aber beide sind nichts anderes als der 'Besucher', der in einigen Bibelstellen auftaucht: der Mann ohne Herkunft und Heimat. Nach der Begegnung mit diesen charismatisch begabten Wesen können die Menschen nie wieder werden, was sie vorher waren.

Was die Form angeht, so löst sie sich vom Inhalt oder einer Sicht dieses Inhalts. Sie ist Resultat eines Ausdrucksbedürfnisses, niemals

ideal, das steht außer Zweifel, aber für jeden möglich.

Ich bemühe mich nicht sehr darum, modern zu sein. Für sich genommen, bedeutet mir das nicht viel. Ich möchte nicht anmaßend erscheinen, aber der Begriff Modernität geht oft einher mit Oberflächlichkeit. Er bezieht sich auf bestimmte, rein formale, äußere Effekte.

Der Aufbau des Films *BENILDE* resultiert aus einer Läuterung der filmischen Mittel, wie sie das Original mir abverlangte. Es ist die einfachste Form, die ich erreichen konnte. Zunächst sind mir kompliziertere oder barockere Formen in den Sinn gekommen, aber alles hat sich nach und nach aufgehellt und gereinigt bis an die Grenzen des Möglichen. Im übrigen hat der Film schon alle Verfahren, alle filmtechnischen Alibis erschöpft. Dem Regisseur bleibt heutzutage wenig außer seiner Aufrichtigkeit und Spontaneität, die gleichbedeutend ist mit seiner Fähigkeit oder Möglichkeit, originell und modern zu sein.

Frage: Warum haben Sie sich für diesen Film entschieden, und was haben Sie sich davon versprochen? Sind Sie über die Reaktion, die dieser Film provoziert hat, erstaunt?

Manoel de Oliveira: Ich habe wiederholt in Interviews gesagt, daß mir während der Arbeit an *O PASSADO E O PRESENTE* der Gedanke gekommen ist, eine Trilogie über frustrierte Liebe zu machen. Dazu gehören *O PASSADO E O PRESENTE*, *BENILDE OU A VIRGEM MÃE* und *AMOR DE PERDIÇÃO*, die durch reinen Zufall in einer anderen Reihenfolge gezeigt worden sind.

Ich finde, daß es gemeinsame gesellschaftliche, politische und ontologische Verhältnisse in unserer Zeit gibt, die, im tiefsten Innern jedes Menschen verborgen, eine Rechtfertigung seines Kampfes und seiner Verzweigung implizieren. (...)

Frage: Jetzt, nachdem Sie diese Tatsachen kennen und die Reaktionen gesehen haben, wären Sie da bereit, den Film noch einmal zu machen?

Manoel de Oliveira: Ich nehme an, Sie wollten mich fragen, ob ich bedauere, diesen Film gemacht zu haben. Ich sage Ihnen, nein, ganz und gar nicht. Die Realisierung eines Films ist immer ein Risiko. Ich glaube, Sie werden mir zustimmen, daß man bei einem Film wie diesem der Regel nicht entgeht.

Von dem Moment an, als ich merkte, daß ich Gründe hatte, *BENILDE* zu drehen, würde ich von neuem die Risiken auf mich nehmen und noch größere dazu.

Expresso, Lissabon, 6. 11. 1975

Antonio Pedro Vasconcelos

Benilde ist als Person in der katholischen Terminologie ihrer Klasse – der Grundbesitzerbourgeoisie in den ersten Jahren des Salazarismus – der Skandal, diejenige, die den Glauben und die religiösen Anschauungen herausfordert oder, genauer gesagt, auf die Probe stellt und gleichzeitig die Engstirnigkeit, Heuchelei und die gesellschaftlichen Widersprüche einer Klasse aufdeckt, deren Religion, wie sich zeigt, kaum anderes als geistige Armseligkeit ist. Das Gespinnst der Hypothesen ist unerschöpflich: Benilde kann bewußt lügen, um das, was für sie und ihre Familie ein nicht wieder gutzumachender Fehltritt wäre, zu verbergen, nämlich den Verlust der Jungfräulichkeit; sie könnte bei einem ihrer nachtwandlerischen Gänge durch den Garten vergewaltigt worden sein und folglich unbewußt lügen; sie könnte von einer hysterischen Schwangerschaft befallen sein als Frucht der Umgebung, in der sie geboren ist, oder der Hypersensibilität ihres etwas zu sehr in den Mystizismus getriebenen Wesens; sie könnte schließlich in der Tat durch den Willen Gottes, an den sie glaubt, schwanger sein – eine Hypothese, die offenbar Regio und Oliveira den Katholiken liefern, die eher geneigt sind, an die Existenz und das Eingreifen des Übernatürlichen in den Lauf der menschlichen Dinge zu glauben. Auf jeden Fall interessiert uns nicht dieses Rätsel am meisten, sondern die Bewegungen, die Zustand und Haltung Benildes in dieser kleinen sozialen Zelle auslösen ('der Staub, den sie aufwirbelt', wie Oliveira selbst sagt), in einem Spiel mit der Wahrheit, in dem jeder seine eigene moralische Qualität enthüllt ...

Manoel de Oliveira ist sehr portugiesisch. Ich glaube, wenn Sie

vor allem die letzten Werke betrachten, die Werke über die Bourgeoisie, sei es die des 19., sei es die des 20. Jahrhunderts, daß es einige Konstanten gibt, die nicht zufällig sind. Einesteils die Stellung der Frauen, die sehr wichtig ist. Die Frau ist der stärkste Charakter, die Männer sind eher schwach. Bemerkenswert ist auch, daß praktisch alle Frauengestalten in seinem Werk, in seiner Tetralogie (*O PASSADO E O PRESENTE*, *BENILDE OU A VIRGEM MAE*, *AMOR DE PERDIÇÃO* und *FRANCISCA* (Dreharbeiten 80/81) Jungfrauen sind. Man kann sogar annehmen, daß Vanda, die Hauptperson in *O PASSADO E O PRESENTE* eine Jungfrau ist, eine Frau, die möglicherweise ihr ganzes Leben lang Jungfrau blieb. Benilde schließlich ist die Jungfrau-Mutter, und seine letzte Gestalt stirbt als Jungfrau, weil ihre Ehe nicht vollzogen wird. Ich glaube, das ist sehr wichtig, weil darin eine idealistische Seite der Liebe liegt, nämlich die Auffassung, daß die Liebe eine Enttäuschung ist, und das ist sehr katholisch. Es gibt die Enttäuschung im Vollzug der körperlichen Liebe. Deshalb ist zum Beispiel die Gestalt des anderen Mädchens in *AMOR DE PERDIÇÃO*, Mariana – die mit Simao zusammen ist – für ihn ein unreiner Charakter. Deshalb geht sie am Ende des Films bis auf den Grund des Wassers, weil sie unrein ist, weil sie ein körperliches Begehren für Simao fühlt, während die andere Liebe (die der Theresa) geistig ist. Aber es gibt in allen vier letzten Filmen, die für mich die wichtigsten sind, einen Bezug zum Fatalismus. Es gibt einen Wunsch nach dem Absoluten bei den Personen Oliveiras, und deshalb sind es auch, abgesehen von ihrer Jungfräulichkeit, junge Personen. Bis auf *O PASSADO E O PRESENTE* sind alle sehr jung, 16, 17, 18 oder 20 Jahre alt. Es gibt also ein Streben nach dem Absoluten und gleichzeitig eine ungeheure Enttäuschung über die Gegenwart, das Konkrete, die Realität. Und die beiden einzigen Absoluta sind Liebe oder Tod. Da die Liebe sich in Oliveiras Werk nicht anders wirklich realisieren kann als im Tod, ist er die einzige Möglichkeit, ein Absolutes zu erreichen. Die Ehen in den Filmen Oliveiras sind zum Beispiel eine Art Karikatur der Liebe; die Institution der Ehe ist sogar immer etwas sehr Groteskes, und in der Liebe, z.B. in *AMOR DE PERDIÇÃO*, gibt es eine ziemlich schwindelerregende, ziemlich selbstmörderische Seite, denn letztlich gibt es keine Möglichkeit des Kompromisses für die beiden Liebenden, weil sie die Unmöglichkeit der Liebe suchen; sie suchen etwas, das ihnen die Liebe verbietet, um jene Höhe, jenes Absolute der Liebe zu bewahren. Und das halte ich für sehr portugiesisch. Sogar politisch läßt sich daraus vieles erklären ...

Informationsblatt des Instituto Portugues de Cinema

Didier Marty

Die Anerkennung vollzieht sich gemäß einer Kluft zwischen den Generationen. Tatsächlich repräsentiert die Position des Priesters weniger die der Kirche (die gegenüber der Heiligkeit reines Mißtrauen war) als die der 'Großeltern'. Es ist also die Geschichte von Eltern, die ihre Kinder nicht anerkennen; Kinder, die, statt sich gegen die Familienehre (den Katholizismus) aufzulehnen, bis an deren Ende gehen; sie behalten vom Katholizismus nichts zurück als die Heiligkeit. Oliveira wird hier zum Anti-Carlos Saura (dem von *Cria cuervos*). Die Kinder üben nicht von einer unwiderlegbaren Position aus sprachliche Kritik an dem Verhalten der Erwachsenen, sondern vollziehen durch den Einsatz ihrer selbst (mit einem gewiß offenen, aber mit unabweisbarer Evidenz beladenen Ende wird uns zu verstehen gegeben, daß Benilde und Eduardo sterben werden) eine körperliche Überschreitung dieser Welt der Erwachsenen.

Und dieses Bild der Überschreitung erlaubt uns, die seltsame Affinität zwischen Benilde und dem Verrückten zu begreifen. Vollziehen sie nicht, sich vereinigen in einem ähnlichen Vorhaben, einer von unten, einer von oben, die gleiche Überschreitung? Der Film Oliveiras ist im Unterschied zu dem von Saura nicht kritisch. Seine Absicht ist, einen (zwei) Skandal(e) zu zeigen. Durch ihr Verhalten stellen Benilde und der Verrückte sich außerhalb der Welt. *Cria cuervos*, das ist die Heuchelei der Erwachsenen, gesehen mit dem reinen Blick eines Kindes. *BENILDE*, das ist die Ablehnung der Kritik (sie läßt sich nicht darauf ein, die Geständnisse ihrer Tante zu beurteilen, als diese sie darum bittet). Es ist auch die Weigerung, sich der Kritik auszusetzen (sie ist in einem den

Erwachsenen völlig fremden Anderswo). Ebenso wie der Verrückte den ganzen Film hindurch unsichtbar ist, ist Benilde doppelt isoliert, wenn sie, ein Opfer ihres Wahns, nicht nur allein im Bild ist, sondern auch überströmt, isoliert durch ein unwirkliches 'prä-raffaelitisches' Licht, das ganz verschieden ist von dem sehr konkreten Licht, das die anderen Momente des Films erleuchtet.

Cahiers du Cinéma, Nr. 309, Paris, März 1980

Yann Lardeau

In seiner großen Klarheit der Komposition erinnert BENILDE an *Gertrud* von Dreyer. Wenn BENILDE ergriffen macht und fesselt, so sehr wohl deshalb, weil das Bild nie ein Urteil erlaubt, so daß sich am Ende das Geheimnis dieser Schwangerschaft noch verdichtet hat; nie bestätigt oder dementiert es einen Gesichtspunkt: daß Benilde lügt oder daß sie hysterisch ist, wie es der Arzt diagnostiziert, daß das Kind, wie wir schnell, zu schnell vielleicht, mit der Tante vermuten, von jenem Verrückten stammt, der im Sturm herumirrt und wie ein Wolf an der Tür des Hauses heult, oder daß es, im Gegenteil, von ihrem Cousin stammt, wie dieser später behauptet, oder ein göttliches Geschenk ist. Denn es gibt einen Moment, von wo an die tatsächliche Wahrheit dieser Schwangerschaft sekundär wird; die Schwangerschaft wird mehr zum Vorwand, zum Vehikel der Fiktion. Die Distanz dieses Blickes jedoch, der sich jedem Urteil verweigert, da er schamhaft dem Zuschauer zu verbieten scheint, sich in das private Drama, das sich seinen Augen darbietet, einzumischen und ihm so das Recht und die Macht entzieht, Geständnisse herauszupressen – diese Distanz des Blickes ist dennoch nicht gleichbedeutend mit einer Neutralität der Beobachtung. Wenn sie den Zuschauer auch von der Szene trennt, führt sie ihn doch tatsächlich an einer ganz bestimmten Stelle hinein: in der Verlängerung des Blicks der verstorbenen Mutter, die, teilnehmend und zurückgezogen gegenüber dem Drama, noch gegenwärtig ist in Form fotografischer Portraits, denen die Kamera manchmal ihren Blickwinkel entleiht, so daß der Zuschauer nicht umhin kann, Komplize dieser Mutter zu werden, die ihre Tochter wiederholen und heraufbeschwören sieht, was sie selbst dereinst erlebt hat, jene Vergangenheit, in der die Last des Inzests begraben liegt und die wir wieder vor uns auftauchen sehen. Aus dieser Dialektik von Auge und Blick, die den Zuschauer zu einem betrachtenden und betrachteten Wesen macht, entsteht der Reiz des Films, der Reiz des fehlenden Objekts, das zu entbehren der Zuschauer beim Betrachten des Films nicht umhin kann ...

Cahiers du Cinéma, Nr. 295, Paris, 1978

AMOR DE PERDIÇÃO

Das Verhängnis der Liebe

| | |
|--|--|
| Land | Portugal 1978 |
| Produktion | Instituto Português de Cinema, Centro Português de Cinema, Cinequipa, Radio-televisão Portuguesa, Tobis Portuguesa, unter Beteiligung der Fundação Calouste Gulbenkian |
| Regie | Manoel de Oliveira |
| Buch | Manoel de Oliveira, nach dem gleichnamigen Roman von Camilo Castelo Branco |
| Kamera | Manuel Costa e Silva |
| Musik | João Paes, Sonate op. 5 von Friedrich Haendel |
| Dekors, Kostüme | António Casimiro |
| Schnitt | Solveig Nordlund |
| Produktionsleitung | Henrique Espirito Santo, Marcilio Krieger, Antonio Lagrifa |
| Darsteller | |
| Simão | António Sequeira Lopes |
| Teresa | Cristina Hauser |
| Mariana, Tochter des Hofschmieds | Elsa Wallencamp |
| João da Cruz, Hofschmied | António Costa |
| Balthazar, | |
| Terasas Vetter | Ricardo Pais |
| Domingos Botelho, | |
| Simãos Vater | Rui Furtado |
| Dona Rita, | |
| Simãos Mutter | Maria Dulce |
| Prieure, | |
| Terasas Tante | Maria Barroso |
| Tadeu de Albuquerque, | |
| Terasas Vater | Henrique Viana |
| sowie Adelaide João, Lia Gama, Manuela de Freitas, Ana Colares Pereira, Angela Costa, Duarte de Almeida, Agostinho Alves | |
| Sprecherstimmen | Pedro Pinheiro, Manuela de Melo |
| Uraufführung | November 1978, Florenz, 23. November 1979, Lissabon |
| Format | 16 mm, Farbe, 1 : 1.33 |
| Länge | 4 Stunden 20 Minuten |

Der Elan des Herzens

Von Louis Marcorelles

AMOR DE PERDIÇÃO von Manoel de Oliveira ist die getreue Bearbeitung eines Klassikers der portugiesischen Literatur, den Camilo Castelo Branco in 14 Tagen gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts schrieb. Ins Gefängnis geworfen, weil er mit einer verheirateten Frau entfliehen wollte, entdeckt der Autor im Register des Gefängnisses die Spuren seines Onkels Simão Botelho, der am gleichen Ort von 1803 bis 1805 eingekerkert war, Opfer der pathetischsten, der dramatischsten aller Liebesabenteuer.

Situationen, Tableaus, ein Klima kommen zum Leben, deren Äquivalent man nur in Shakespeares 'Romeo und Julia' findet.

(...) Der Film endet mit Szenen visionären Wahnsinns: Simão stirbt auf dem Schiff, das ihn zusammen mit anderen Gefangenen nach Indien bringen soll, nach einer letzten Liebeserklärung an Teresa, dem Objekt seiner Leidenschaft; Mariana, die ihn begleitet, folgt ihm in den Tod. Sublime Bilder, wie sie das zeitgenössische Kino nicht kennt, zu denen nur der Meister des Melodrams von vor fünfzig Jahren, Frank Borzage, fähig gewesen wäre. Und doch zerbricht AMOR DE PERDIÇÃO alle Grenzen, an die der Begriff Melodram denken lassen könnte; der Film zeugt von einer Kultur, einer unvergleichlichen Sensibilität.

„Da war die große literarische Qualität, für die es keine kinemographische Entsprechung gab“, sagt Manoel de Oliveira. „Ich habe sogleich den Drang verspürt, den Text zu transponieren, damit die Handlung schneller abläuft; gleichzeitig wollte ich aber auch die literarische Qualität jenseits der Dialoge fixieren. Und so, indem ich die Struktur des Romans analysierte und gleichzeitig respektierte, indem ich bei der Festlegung jeder Szene meine Inspiration im Text suchte, habe ich das imaginiert, was Sie jetzt sehen.“

Ausschließlich im Studio arbeitend, bringt Manoel de Oliveira die erstaunlichste und eindruckvollste Annäherung an eine Epoche und an eine Sensibilität hervor, die man sich vorstellen kann. Ein Text seltener Schönheit, der des Schriftstellers, manchmal aus dem 'off' gemurmelt, manchmal 'gespielt', wenn es sich um Dialoge handelt, verbindet, verschweift mit einer ergreifenden Intensität diese Abenteuer aus einer anderen Zeit, gibt ihnen etwas Authentisches. Und hier ist der Film unersetzlich.

AMOR DE PERDIÇÃO und seine vier Stunden Projektionszeit verlangen vom Zuschauer eine bestimmte Naivität, eine unbegrenzte Verfügbarkeit. Fern von jedem Kitsch, von Simplifikationen und vom schlechten Geschmack, der trotz allem das Werk eines berühmten Melodramen-Autors beeinträchtigt, Douglas Sirk, erfindet Manoel de Oliveira aufs neue eine verlorene Kunst: die der großen Primitiven, der Franzosen, Amerikaner, Sowjets, für die das Kino viel mehr war als eine kodifizierte Kunst, geweiht für die Semiologie: eine unnachahmliche Art und Weise, das Leben der Welt und der Menschen zu betrachten, ein Herzschlag, ein Elan zu den Gipfeln.

Louis Marcorelles in Le Monde, Paris, 16. Juni 1979

Manoel de Oliveira über 'Amor de perdição' von Camilo Castelo Branco

'Amor de perdição', veröffentlicht im September 1861, wurde mit 35 Jahren geschrieben, hinter Gefängnisgittern. Die schöne Geschichte der Liebe zwischen Simão und Teresa, die dieser Roman erzählt, spielt in seinem größten und intensivsten Teil, hinter Gittern.

Die Liebe, in sich selbst ein Gefängnis, verlangt danach, daß die Türen der Freiheit geöffnet werden, um sich zu verwirklichen. Aber die Liebe zwischen Teresa und Simão ist verurteilt durch den Haß und die Obstination ihrer Eltern, die nur für ihre Launen, ihr Streben nach Macht und Ehre leben, wofür sie das Glück der Kinder opfern. Diese Hindernisse können allerdings die Liebe nur anstacheln, die der ergreifende Roman 'Amor de perdição' verewigt hat.

'Amor de perdição' ist bis heute der meistgelesene Roman, den Camilo Castelo Branco geschrieben hat (geb. 1925 in Lissabon,

erschloß sich am 1. Juni 1890 wegen fortschreitender Erblindung), und sogar der meistgelesene Roman der portugiesischen Literatur. Dagegen ist dies der einzige von den mehreren Dutzend, die er schrieb, den er in einer gewissen Weise verachtete.

Die Geschichte hat einen realen Hintergrund. Simão, den Sohn von Domingos Botelho und Dona Rita Preciosa, hat es wirklich gegeben. Er war der Onkel des Schriftstellers. Ritinha, die jüngere (und Lieblings-)Schwester Simãos, Camilos Tante, erzählte ihm die erschütterndsten Episoden der traurigen Geschichte aus dem Leben ihres Bruders. Später stieß es Camilo zu, infolge von Liebesabenteuern mit einer verheirateten Frau, Ana Plácido, genau dort eingesperrt zu werden, wo einige Jahre zuvor, ebenfalls aus Liebe, sein Onkel Simão eingekerkert war. Er erinnerte sich an die Erzählungen seiner Tante, konsultierte das Register der Gefangenen aus den Jahren 1803 - 1805 und entdeckte auf der Seite 232 eine Eintragung, die sich auf Simão bezog.

Inspiziert durch die Ähnlichkeit der Situation, aber auch durch die Atmosphäre des Kerkers, durch die Ungerechtigkeit der Menschen, das Leid und die Enttäuschungen seiner Leidenschaft, revoltiert gegen die Leute seiner Zeit, fühlte er sich unwiderstehlich dazu gezwungen, diese Geschichte nachzugestalten, in die er selbst verwickelt war. Er schrieb sie in 14 Tagen. Es waren die qualvollsten seines Lebens, wie er selbst zugab. Und er fühlte sich so sehr mit ihr verbunden, daß er sich versprach, dieses Buch nie mehr zu öffnen, vielleicht aus einer inneren oder sogar unbewußten Scham: er begab es zu verachten.

(...) Jenseits der allgemein anerkannten literarischen Qualität seines Werkes liegt für mich das Wunderbarste von 'Amor de perdição' in der Art und Weise, wie all das, wovon wir sprachen, in einen genau definierten sozialen, moralischen und sogar politischen Zusammenhang gestellt wird. Camilo Castelo Branco gibt uns mit Sicherheit und Objektivität, wenn auch in einer Synthese, eine genaue Vorstellung von dem, was diese Gesellschaft war; gleichzeitig schildert er die leidenschaftliche Natur der Menschen, die, obstinat in ihrer Verblendung, dazu fähig sind, die größten Verbrechen zu begehen, überzeugt davon, dies im Namen einer höheren Moral zu tun.

Biofilmographie

Manoel de Oliveira, geboren in Porto am 12. Dezember 1908. Gilt als bedeutendster Filmregisseur Portugals, obwohl sein Werk unter großen Schwierigkeiten entstand. Ein im wesentlichen avantgardistischer Filmautor, hat sich Manoel de Oliveira seit seiner Jugend für den Film interessiert.

Filme

- 1931 *Douro, Faina Fluvial*
- 1939 *Já se Fabricam Automóveis em Portugal*
Miramar, Preia das Rosas
- 1942 *Aniki-Bobó* (Spielfilm)
- 1956 *O Pintor e a Cidade*
- 1959 *O Pão*
- 1962 *O Acto da Primavera* (Spielfilm)
- 1963 *A Caca* (Halblanger Film)
- 1965 *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*
- 1971 *O Passado e o Presente* (Spielfilm)
- 1974 *Benilde ou a Virgem Mãe* (Spielfilm)
- 1976-
- 1978 AMOR DE PERDIÇÃO

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)
redaktion dieses blatter: ines lehmann
druck: b. wollandt, berlin 31